مرايا المعنى الشعري

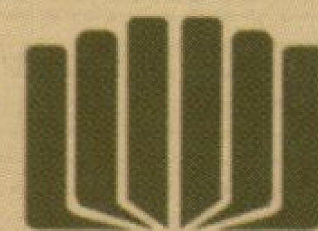
أشكال الأداء في الشعرية العربية
من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية



الدكتور
رحمن غركان



www.darsafa.net



مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع



﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

مرايا المعنى الشعري

أشكال الأداء في الشعرية العربية

من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية

مرايا المعنى الشعري

أشكال الأداء في الشعرية العربية

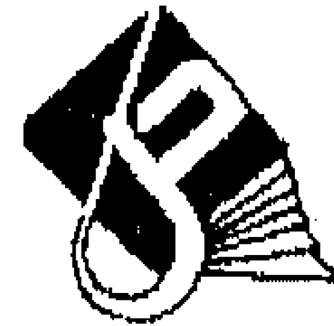
من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية

الدكتور

رحمن غركان

الطبعة الأولى

2012 م – 1433 هـ





دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان

مؤسسة دار الصادق الثقافية

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2011/6/2294)

811.09
غركان، رحمن حسين
مرايا المعنى الشعري/ رحمن حسين غركان.ـ عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2011.
(   ) ص
ر.أ: 2011/6/2294
الواصفات: الشعر العربي// النقد الأدبي//التحليل الأدبي

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى
2012م - 1433هـ




دار صفاء للنشر والتوزيع
عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري -
تلفاكس 4612190 6 962+
هاتف: 4611169 6 962+ ص. ب 922762 عمان - 11192 الأردن
DAR SAFA Publishing - Distributing
Telefax: +962 6 4612190- Tel: + 962 6 4611169
P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
http://www.darsafa.net
E-mail :safa@darsafa.net

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع، نشر، توزيع
الفرع الاول: العراق - الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزهور.
الفرع الثاني: الحلة - شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما.
نقال: 009647801233129 / 009647803087758
E - Mail :alssadiq@yahoo.com

ISBN 978-9957-24-780 -5

الإهداء

إلى أصدقائي قراء الشعر ...

بوصفنا محبين، لا على أننا غاوون

كأن الباري إذ خلق من الماء

كل شيء حي،

خلق من المحبة

كل شيء جميل.....

عبد الرحمن

الديوانية - العراق 2010

الفهرس

الباب الثاني
في أشكال الأداء الشعري

المقدمة

في اشكال الاداء واشكال التعبير في الشعر العربي المعاصر

1- في أشكال الأداء:

التعبير هو غاية الاداء، فالاداء وسيلة فنية او طريقة جمالية او كيفية في الاداء معينة، أما التعبير فهو ما يتحقق من الأداء في وعي المتلقي، هو الأثر في المتلقي، والخطاب الإبداعي الذي لايحقق أثرا في متلقيه؛ لا يعبّر في متلقيه، ليس مهما في عالم الفن أو الأدب. التعبير كاشف عن أثر المعنى في المتلقي، عن حضور المعنى في الحياة، التعبير تجسيد لجدوى الخطاب على أرض الواقع. والنص الفني القادر على إحضار المتلقي إليه وإسكانه بين معانيه هو النص المحتفي بأرقى شكل تعبيري، لأن التعبير طريق النص إلى تغيير الواقع أو التغيير فيه، ان انتقال الخطاب من مستواه اللفظي على الألسنة في الأفواه، أو من مستواه التسطيري المرقوم على الورق في الكتابات إلى مستويات الحياة بين يدي الواقع وفي خضم ظواهره، مؤثرا وفاعلاً وموجها، ذلك الانتقال هو مايمثل أرقى شكل للتعبيري يحظى به خطاب استثنائي. ان الأداء باق والشكل التعبيري راحل إلى المتلقي وكلما ظهر له تأثير في الحياة، دنت ثماره من القطاف، وبدت ناضجة مغذية، مسهمة في تغذية الحياة وفي ديمومتها.

ان القرآن العظيم أرقى شكل تعبيري ثريّ عرفته البشرية، لأنه تعبيريا انتقل من الشفاه إلى القلوب، ومن السطور إلى القلوب والعقول في أجيال متتابعة منذ نزوله إلى ما يشاء الله، فكان فاعلاً مغيرّا مطورا مجدداً في كل مظاهر الحياة، وقبلها في كل مكونات الشكل البشري وأولها: القلب والعقل. وانه في تعبيريته من الثراء والعظمة ما يؤدي إلى تعذّر المقارنة بينه وبين غيره؛ ولاسيما أنه في الواقع العربي الانساني هناك: قرآن ثم شعر ونثر وأجناس من فنون أخرى كثيرة. غير أن تعبيرية القرآن شكل آخر مختلف. وإنما ألمحنا اليه للاشارة إلى ماهو معجز في شكله التعبيري. وفي الشعر بوصفه خطابا فنيا قطبان رئيسان هما: الأداء والتعبير. يتصل الأداء بمكونات إبداع النص، ويتصل التعبير بجمالية حضورها في المتلقي وقوة تأثيرها في الواقع. فالاداء بالمكونات فن، والتأثير بالتعبير جمال، وقوة التكامل بينهما هي ما تشكل

العمق الإبداعي، وهما واحد في إنجاز النص غير التقليدي، ولكننا نشير اليهما بشيء من انفراد خضوعا لمقتضيات التنظير النقدي فقط. قد يتقن الأنسان مكونات الأداء الشعري صنعةً أو حرفة، ولكنه من الصعوبة بمكان إتقان مكونات التعبير لأنها أقرب ما تكون قربا من الروح، نبضا وشعورا، ولاسيما في مستواها الجمالي الخالص، فهي شأن يؤدي الإبداع الشعري الاستثنائي المدهش فقط.

ان تعبيرية النص الشعري الجميل مؤثرة بالفطرة في المتلقي، وفي التراث العربي والانساني عامة من المواقف الكاشفة عن قوة الشكل التعبيري مالايحصى، وإن فاعلية المديح والهجاء والرثاء والغزل وغيرها، أعني فاعلية شكلها التعبيري شائعة شيوعا يلفت نظر المتلقي العابر فضلا عن القريب، فتعبيرها مؤثر في الذائقة الجمعية، حتى ورد عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أنه قال: ((لاتدع العرب الشعر حتى تدع الأبل الحنين)) بمعنى أنه فطرة فيهم. ليس كل الشعر طبعا، إنما ذلك الشعر الذي يتضمن شكله التعبيري عناصر تأثير جمالي في المتلقين، ويكشف عن قوة تأثير في مظاهر الحياة ملحوظة.

إن قراء الشعر انطلاقا من أشكاله التكوينية (المكونات واشكالها) شأن نقدي فاعل يتصل بالقراءة التطبيقية للناقد في النص نفسه، فهي معنية بفك الرموز وتأويل العناصر في أشكال استقبال المعنى. غير أن القراءة انطلاقا من أشكاله التعبيرية شأن نقدي فاعل يتصل بالكشف عن حضور النص الشعري في حياة المتلقين، عما يفعله من تغييرات في حياتهم. ولما كان التعبير الشعري هو حضور المعنى في المتلقي، وتأثير النزوع الجمالي فيه وقوة تأثيره في حياته، تلك المؤدية إلى التغيير، بما ينعكس على الواقع ومظاهره، وبما يكون التعبير معنى شعريا مؤثرا، وانتقال الشعر من المعنى إلى الواقع أو من القوة إلى الفعل، فإن ذلك التعبير قد تبدّى للمتلقين في أشكال شعرية متعددة، ولكنها تنقسم إلى قسمين؛ أولهما: التعبير بالشكل. وثانيهما: شكل التعبير. فمن القسم الأول؛ التعبير بالشكل في الشعر، التعبير الموضوعي والتعبير التعليمي والتعبير الحكمي وغيرها مما نهج سبيلها في التعبير المباشر عن قصد وظيفي باستعمال الشكل الشعري. ومن القسم الثاني؛ شكل التعبير الشعري: نوعان رئيسان سائدان في الشعرية العربية، وفي الشعر العالمي عامة هما: التعبير الفني والتعبير الجمالي.

وهنا سأعمل على قراءة، التعبير بالشكل وشكل التعبير، على نحو تطبيقي من خلال ثلاثة أنماط تكشف عما قصدته أو ذهبت إليه، وهي نمط قصيدة الأداء الموضوعي الذي

يتضمن جزءاً كبيرا من التعبير التعليمي والتعبير الحكمي. ونمط قصيدة الأداء الفني. ونمط قصيدة الأداء الجمالي. وهذان النمطان يمثلان الشعرية بمعناها الإبداعي على نحو عام من القديم إلى اليوم.

قصيدة الأداء الموضوعي، اتجاه تعبيري في الشعرية العربية؛ القديمة والحديثة يجتهد فيها الشعراء والناظمون الشعر في توظيف مكونات الأداء الشعري توظيفا قد يتصف بشيء من الفنية في التعبير عن معان أو أغراض أو حقائق تعبيرا يصل بالمتلقي إلى فهم المعنى واستيعابه والتأثر بكيفية إيصاله عبر ذلك التوظيف المقصود لمكونات الأداء الشعري، وهنا تظهر الصنعة على الفن، والقصد الموضوعي على الأبعاد الجمالية.

في قصيدة الأداء الموضوعي شيء من افتعال وشيء من فن مفتعل، وصياغة لطيفة ومقدرة ألطف على استمالة المتلقي إلى قصد القائل عبر كيفية القول، إيقاعاً وبناءً وتصويرا. وهنا تظهر النزعة العقلية والمعاني الموضوعية المباشرة والتصوير الذي يجري مع الواقع أكثر مما يجري الواقع فيه، التصوير الذي يكرّس الممكن ولا يقرب البعيد إلا نمطيا. وقد أجتهد في هذا النمط (قصيدة الأداء الموضوعي) الشعراء – النقاد والفلاسفة – الشعراء ورجال الدين – الشعراء والأمراء الشعراء والشعراء التقليديون والشعراء المصنوعون، ولكن هذا النمط غير موجود إلاّ لَمَّا عند الشعراء الحقيقين؛ الشعراء/ المدارس على قلتهم. ولما شاع توظيف الأداء الشعري في أغلب مناحي الحياة. كما شاع قول النظم الشعري بين الفلاسفة والفقهاء والعلماء والحكماء وعموم المثقفين. كما شاع إدعاء الشعر من مثقفين، لا ملكة لهم ولا موهبة فيهم تفصح عن عبقرية شعرية فقد شاع نمط قصيدة الأداء الموضوعي حتى بدت الوافد الأبرز والاعمق في التأثير في الذائقة العربية. ومن معطياتها: القول بتعريف جامع مانع للشعر. والقول بمعان شعرية وألفاظ شعرية في آن معا. والقول بصفات شعرية خاصة تنطبق على طبقات من الموصوفين، كل بحسب واقعه ومرتبته وتحديد أساليب الايقاع وطرائق البناء والفصل بين اللفظ والمعنى والقول بمقومات جامعة مانعة للشعرية العربية، مَنْ أخذ بها نجَى شعريا، ومن تخلّف عنها هوى وغرق في رمال لاحياة للشعر فيها...!!! وهو ما أفضى بالنتيجة إلى القول بثبوت محددات الشكل الشعري والتعبير الشعري أيضا. وكل ذلك نسبي في صوابه ثبت تعذّر الأخذ به ولا سيما في الشعر بمعناه الإبداعي. في قصيدة الأداء الفني يبتكر الشعر بعض مكوناته، وتستعيد تعبيريته كثيرا من فاعليتها في ذائقة المتلقي، وفي التأثير

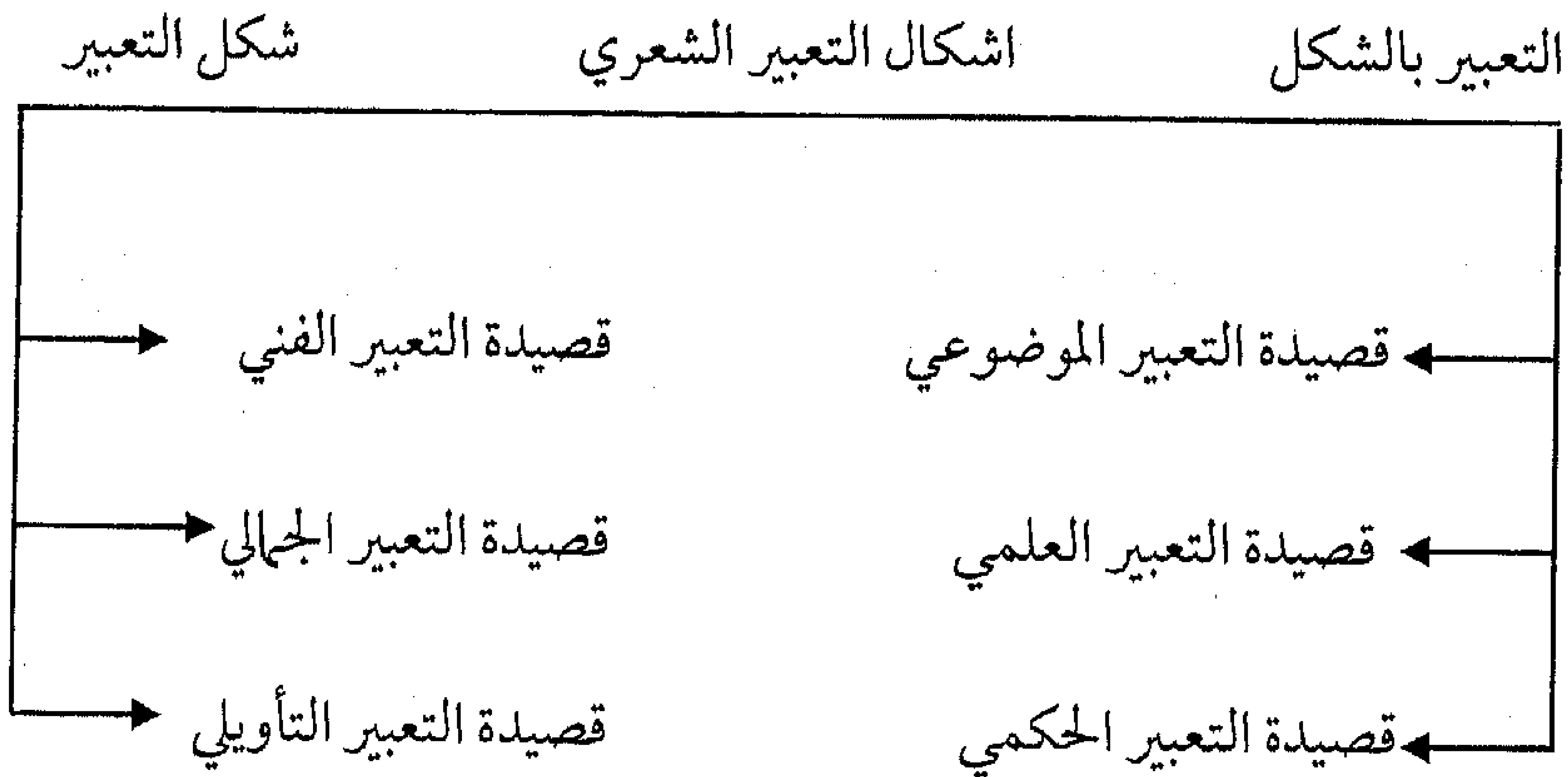
في الحياة عامة، لاشتغال الشاعر بإبداع المعنى الشعري عبر كيفيات فنية في الايقاع والتصوير والبناء، بما يجيء المعنى فيها صادراً عنها من دون غلبة لنزعة التوظيف الموضوعي ولا تجريدية صارخة في تغييب الدلالة، هنا يشعر المتلقي بخصوصية الشاعر فنيا عبر الأحساس بان ما أتى به لم يكن غيره ليستطيع الأتيان به، فهو شاعر من جهة القدرة على الشعور بالمعنى الفني متبديا إلى المتلقي عبر صياغات غير تقليدية لبنيات فنية في التعبير عن المعنى الشعري، صياغات يصدر المعنى عنها قبل أن تكون هي موظفة بقصدية مفتعلة لأنتاج المعنى. وهنا نلحظ (السهل الممتنع) في الشعر العربي يرد ضمن هذا الاتجاه كما يرد كل الشعر المؤسس لعناصر قراءته، والموجّه لفاعلية تأثيره ويدخل بدرجة أقل ذلك النمط الشعري الموجّه الذي وظّفه شعراؤه لغايات موضوعية ارضاءً لرغبات أمير وليس حبيبا، أو تمثيلاً لتوجّه عقائدي معين يرضاه الشاعر، بغض النظر عن كونه معتنقا إياه.

في الأداء الفني يصدر الشاعر عن فطرة منتمية للشعر بروح خاصة، فهو شاعر ذلك الانتماء متجه في كلامه الشعري للكشف عنه، للتعبير عنه، ومن مظاهر هذا الشعر، تلك القراءات النقدية ذات التوجه الفني الخالص، وذلك الاهتمام غير الطبيعي بقراءة الشعر ونقده. وان النماذج العالية من شعر: الأعشى والصعاليك حتى ذي الرمة وبشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي حتى عصرنا الراهن مع أيليا أبي ماضي وبدوي الجبل والجواهري وعبدالله البردوني، هذه النماذج وكثير غيرها مما سار على نهجها الشعري اجتهدت في تمثيل قصيدة الأداء الفني بقوة وإن بنسب متفاوتة، بحسب التجربة الشعرية وخصوصيتها.

في قصيدة الأداء الجمالي اشتغال فني خالص يصدر المعنى الشعري فيه عن ثراء المستويات التعبيرية بالايحاء الجمالي، فالموضوع صادر عن الجمال وتجلياته الفنية، وغالبا ما ينزع الشعراء إلى الغوص في فيوضات الجمال الشعري الخالص حتى ينفتح النص على التأويل بقدر انفتاحه على الغموض، وهو اتجاه لم يكن مألوفا في الشعرية العربية القديمة، ولكنه أخذ بالظهور في النصف الأول من القرن العشرين، مع (جماعة أبو للو) ثم اتجاه تكريس قصيدة الشعر الحر مع السياب ثم بوضوح أعمق عند محمود درويش وسليم بركات وغير قليل من تجربة أدونيس الشعرية. وربما يعد محمود درويش أبرز تجربة شعرية معاصرة صدرت عن إشاعة قصيدة الأداء الجمالي. ومن انعكاسات هذا الاتجاه على الشعر العربي المعاصر؛ ظهور

تيار الحديث (قصيدة الشطرين) وتجربة (قصيدة شعر) عند الشعراء العراقيين بخاصة؛ سنفصل القول فيه لاحقا. وتكريس (قصيدة التفعيلة/ الشعر الحر) وإشاعتها إتجاها إبداعيا في الأداء الشعري لأنها قد تمثّلت روح الشعرية العربية وعبرت عنها بكثير من الكشف الفني الجمالي، ولاسيما أن التجارب الممثلة لقصيدة الأداء الجمالي كلها تقريباً من هذا الاتجاه، أو هكذا بدت لحد الآن. وإشاعة قصيدة النثر أو (النص عابر الأجناس) حيث انفعل شعراء النثر بعناصر التصوير الجمالي فازدهرت أساليب عندهم في طرائق واتجاهات لطيفة أظهرت نجاحات غير تقليدية، وأوشكت أن تؤسس لعمودها الشعري مكوناته الخاصة به؛ معجما وإيقاعا وتصويرا ودلالة وبناءً وتركيبا، وغير ذلك. وهو ما سنأتي إليه في بابه من هذه الدراسة. اتجاه قصيدة الأداء الجمالي إضافة نوعية للشعرية العربية خاصة، ولفن القول عامة، وهو ما يستدعي قراءات تؤسس له بلغة نقدية ذات ثراء اصطلاحي يتعمق لقصيدة النثر خصوصيتها. وإن التواصل معه يعمق فاعلية التعبير ويثري تجليات الشكل الشعري.

نخلص مما سبق إلى أن أشكال التعبير الشعري تتوزع على اتجاهين أولهما: التعبير بالشكل. وثانيهما: شكل التعبير. وفي التعبير بالشكل عناية بالغة: بالمحتوى، يالأبعاد المضمونية، بما يقال؛ بمعنى حضور نزعة التوظيف المباشر، بما يؤدي الى ازدهار التوجيه. وقلة الابداع الفني الخالص وفي شكل التعبير عناية بالغة، بكيفية القول، بطرائق الانزياح، بالنأي عن التقليد، بالاجتهاد في اجتراح الاساليب، وهو ما يصدر عن تجارب ذات خصوصة في الابداع الشعري الاستثنائي. وربما توضحه (خطاطة اشكال التعبير الشعري) في ادناه، وتكشف عنه الفصول التطبيقية الثلاثة التي ستأتي بعدها، وان بشكل تقريبي.



2- في أشكال التعبير في الشعر العربي المعاصر:

في الشعر، بوصفه فنا، كما في سائر الفنون؛ للتعبير أشكال، منها الفني الجمالي التأويلي وغيرها. وللشكل تعابير منها؛ الموضوعي والتعليمي والحكمي، وغيرها. من جهة أن التعبير تاثير النص في المتلقي، وحضور المعنى لديه، وتبدّيه في حياته، وظهوره على نحو معين في الواقع. فالتعبير أثر النص في الحياة وظهوره في الواقع عبر المتلقي. بمعنى أن؛ أشكال التعبير شيء، والتعبير بالشكل شيء آخر مختلف عنه وان بدا متداخلا معه، لتكامل المحورين في الصدور عن أفق واحد هو النص الإبداعي فقط. وفي ما سبق من تفصيل بخصوص (خطاطة أشكال التعبيري الشعري) ما يغني في هذا الاتجاه.

اما أشكال الأداء الشعري، بوصفها طرائق متعددة تتصل بكيفيات في إبداع الخطاب الشعري، كون الأداء إنجازا، فإن أشكاله تنقسم على محورين رئيسين محور الأداء بالشكل. ومحور شكل الأداء. في الأداء بالشكل يتم انتاج القصيدة عبر الاحاطة التقنية بمكونات الشكل وعناصره، فأثمر ذلك عن أداء شعري جاء حتى اليوم في خمسة أشكال هي: العمود التقليدي وعمود التفعيلة وعمود النثر وعمود شعر والعمود الرقمي. أما شكل الأداء فيتم فيه إبداع الشعر الحقيقي بمعانيه الفنية وصياغاته غير الاصطناعية، الشعر الذي تثرى به لذات الخيال ويثرى بها، وعنهما يصدر الفهم بالتأمل، والقراءة بالتأويل، في شكل الأداء تتبدى كيفية إبداع الشعر، وقد تمثلت في خمسة أشكال هي نفسها: العمود والحر والنثر وشعر والرقمية. غير أن الفارق بين المحورين يرتكز على وضوح الصنعة والافتعال والتقليد في اتجاه الأداء بالشكل. ووضوح الشعرية بمعناها الفني الجمالي الإبداعي في اتجاه شكل الأداء. وهو ما يمكن إيضاحه في الخطاطة في أدناه (خطاطة أشكال الأداء الشعري):

الأداء بالشكل	**أشكال الأداء الشعري**
قصيدة العمود التقليدية.	قصيدة العمود الإبداعي.
قصيدة الشعر الحر التقليدية.	قصيدة الشعر الحر الإبداعي.
قصيدة النثر النثرية.	قصيدة النثر الشعرية.
قصيدة شعر الإتباعية.	قصيدة شعر الإبداعية.
القصيدة الرقمية الاصطناعية.	القصيدة الرقمية التقنية.

(خطاطة أشكال الأداء الشعري)

الشعر أداء والشكل فن، الشعر معنى موضوعي في حال الأداء، ومعنى شعري في حال الشكل، الشعر بوصفه أداءً شائع مطروح في القلوب؛ يعرفه الأمي فطرةً، والمتعلم؛ فطرةً أو صنعة. والقروي والحضري، والعاقل وشبه العاقل، كلنا متصل بالشعر، بنوع من نسب: مضمر أو معلن كما قال بذلك الأولون. غير أن الشاعر الحقيقي هو ذلك القلب الشفاف المدرك لكيفية إبداع شكل شعري بين يدي كل تجربة يعيشها في الحياة، وينزع للتعبير عنها شعرا. وحين يكون مبدعا للأشكال عند التعبير عن تجاربه شعرا، إبداعاً يجعل الآخر المتلقي يشعر به شكلاً بمعنى: معنى، ومعنى: بمعنى شكل. عند ذلك يكون منجزه قصيدة استثنائية. فالشعر تغيّرٌ في الأشكال، سفر في إبداع أشكال متجددة، لأن الأداء فيه واحد ولكن الأشكال فيه تتغيّر، فكل قصيدة أداء في الشعر، ولكن لكل قصيدة استثنائية شكل مختلف يظهر أثره عند من سيقلده.

في التراث الشعري القديم، كما في الواقع الراهن للشعرية العربية، وللشعرية في العالم عامة، دائما هناك: (اداء بالشكل) وإلى جواره تجارب اقل هي (أشكال بالأداء) في الأداء بالشكل يزدهر التقليد، ويثرى الاتباع باستنساخ تجارب وأشكال غير قليلة لشعراء كبار، فقد يؤدي الشاعر في قصائد كثيرة شكلاً ادّى به قصيدة استثنائية واحدة. في الشعر القديم ترد المعلقات بوصفها أشكالاً شعرية قليلة، ولكن، كم استنسخت بالأداء في قصائد عربية جاهلية واسلامية ومعاصرة !! ؟ وكم قصيدة عند: الاعشى الكبير وامريء القيس وبشار وأبي نواس وابي تمام والمتنبي هي قصيدة / شكل. شكل جديد متطور للأداء الشعري. لاشك في أنها ليست كثيرة جدا. وكم قصيدة عندهم استنسخوا فيها أداءهم في قصائد سابقات ؟ لاشك في انها ليست قليلة !! كم قصيدة عند السياب هي (انشودة المطر) أو (غريب على الخليج)؟ وكم قصيدة عند أدونيس هي (هذا هو اسمي)؟ وكم قصيدة عند درويش هي(بيروت) أو (هي اغنية...هي اغنية)؟ وكم قصيدة عند الجواهري هي (فدى لمثواك من مضجع)؟ لاشك في أن ذلك ليس كثيرا. لأن أشكال الأداء ابتكار، واشكال الأداء امتياز يتبدّى في بعض تجارب الشعراء الكبار، وتكون تلك الأشكال مادة استيحائية لهم أو استلهامية في سائر تجاربهم. ولكنها بعد ذلك مادة تقليدية لأولئك الشعراء المجتهدين في التقليد، أولئك الذين يؤدون بالشكل قصائدهم ولا يؤدي الشكل عندهم قصيدة واحدة. ولهذا فإن تطور النقد مدين في جزء من بواعثه لذلك النمط من الشعر الذي يؤدي أشكاله

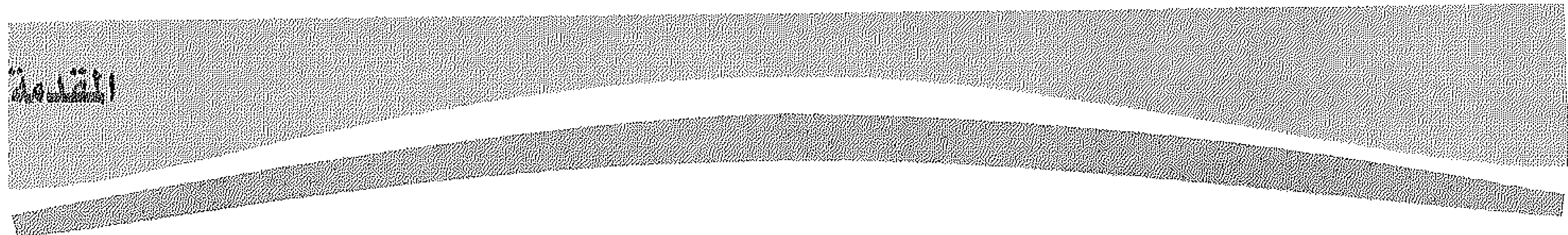
على نحو من التطور والتجديد. اعني النقد الذي يتعمق لكل تجربة استثنائية (شكلاً من القراءة) يتعمق لها منهجها في الوصف والكشف والاستشراف. هناك يزدهر الشعر وتزدهر مناهج قراءته أيضا.

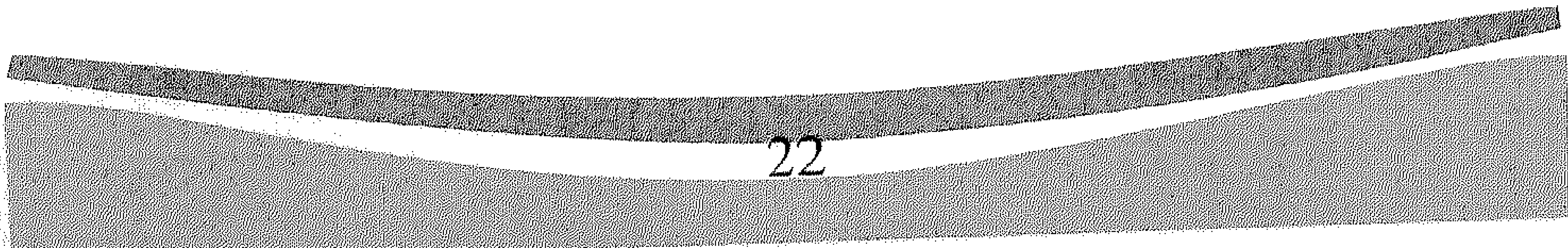
شكل الأداء إبداع أما الأداء بالشكل فتقليد، وفي التجارب الشعرية المعاصرة في اشكال الأداء الخمسة (العمود والحر والنثر وشعروالرقمية) تصدر مجامع شعرية كثيرة؛ المتميز منها من يصدر عن تمثل شكل في الأداء هو قصيدة واحدة وسائر القصائد تجليات له، أو عن نص واحد تتبدّى عن فنيته النصوص الأخرى، ويندر أو يتعذر الجمع بين أشكال في الأداء الشعري متعددة في مجموعة شعرية واحدة، إلاّ إذا كانت تجربة ذات أبعاد غير قصيرة في الزمان والمكان هي المجموعة الشعرية لشاعرها. وقد يقرأ المتلقي مجاميع شعرية كثيرة هي في واقعها الصياغي اداء بالشكل الشعري، يحسن شعراؤها تقليد أشكال أداء معروفة للشعراء الكبار. وإنْ أوضح صورة للأداء بالشكل الشعري ما نلحظه في الشعر العربي القديم، ولهذا جاءت نظرية عمود الشعر في صورتها عند المرزوقي (ت421هـ) ختاما لتكريس نظرية الأداء بالشكل اتجاها سائدا للقصيدة العربية. وقبله ومعه أشاع وعياً نقديا متوافقا معها، يعنى بأشاعتها ويدافع عنها، بمعنى: الدعوة إلى تقليدها. ولما كان شكل الأداء الشعري العربي متصفاً بمرونة فنية عالية يسهل تقليدها ويشيع، ويصعب التجديد فيها ويقل فقد كانت قصائد الأداء بالشكل هائلة متفوقة على القصائد ذات الشكل الأدائي الاستثنائي. ولما كانت النزعة الوظيفية ذات حضور لافت هناك، وكانت الغائية والخضوع للموجهات فاعلتين في إشاعة النزوع الوظيفي فقد قاد ذلك أن يكون التقليد نظرية يكشف فيها المقلد عن درجات أعلاها حسن الاتباع وأوسطها النهج على طرائق السلف والنسج على منوالهم وأدناها ما صار معروفا عندهم بـ (السرقة) مما صار معروفا عند المعاصرين اليوم (بالتناص) وقليل منه سرقة فعلية.

ان المرحلة التاريخية في الشعرية العربية هي تلك التي تعرضت فيها ذائقة التقليد إلى الاستفزاز عبر محفزات وفواعل كثيرة منها؛ رتابة التقليد وفاعلية الترجمة في الكشف عن تجارب الأمم الأخرى على مستوى أشكال الاداء الشعري واختلاف العصر الحديث بنزوعه الصناعي التقني المتطور جدا بالقياس إلى رتابة العصور السابقة، ولهذا كان من الطبيعي المتوقع، أن يهيمن الأداء بالشكل على عصور امتد بها الزمن لأكثر من ألف وستمائة سنة. في

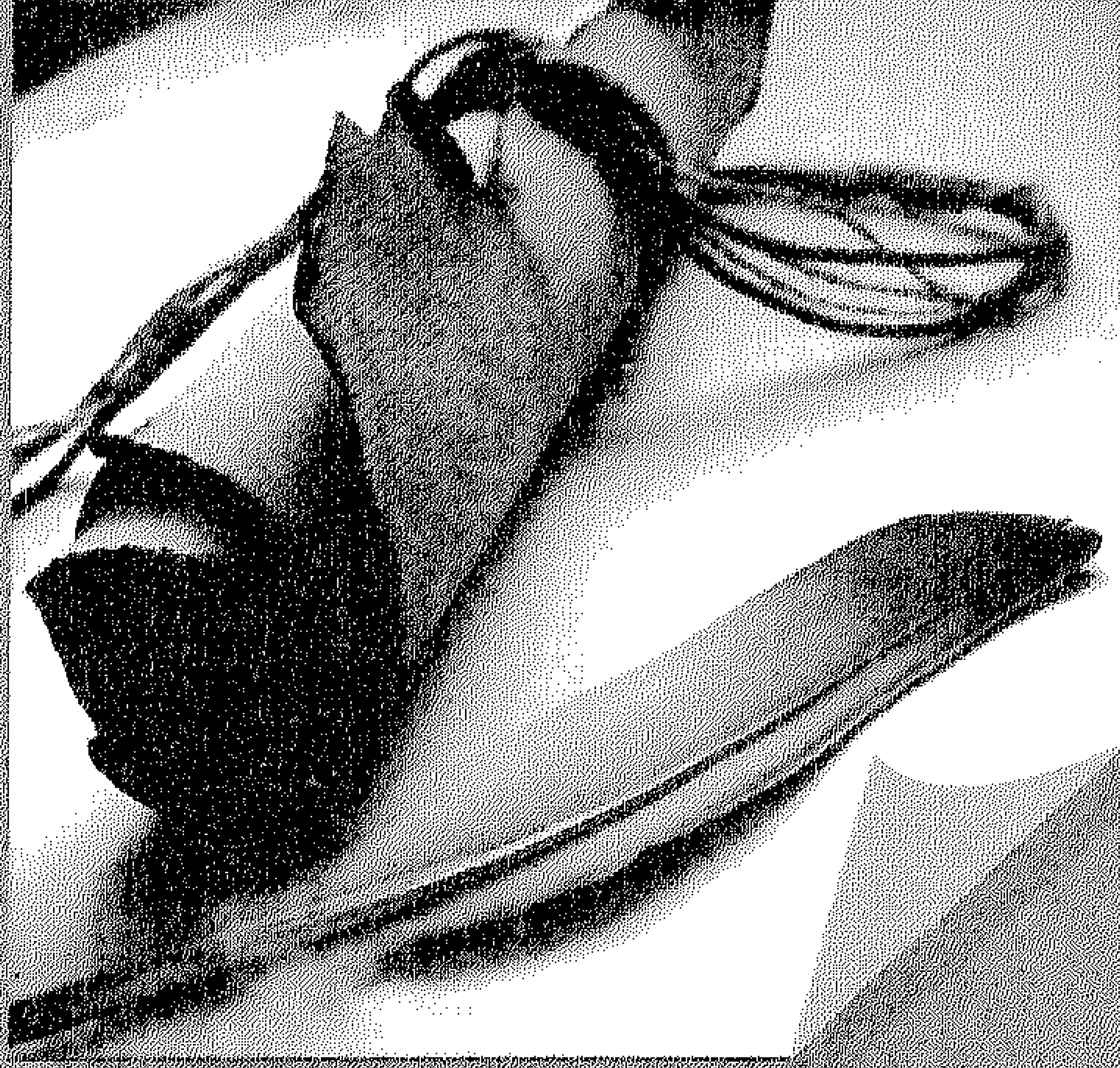
حين شهدت الثمانون سنة الاخيرة من تاريخ الشعر العربي نزوعا لافتا لأشكال الأداء الشعري، فكان شكل الأداء: بالشعر المنثور أو النثر المشعور او الشعر المرسل كل هذا الذي استقر عليه مصطلح (الشعر الحر/ شعر التفعيلة) منذ ثلاثينات القرن العشرين إلى اليوم حيث يوشك العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين على الحضور، كان هذا الشكل هو السائد المؤثر. ثم شاع شكل أداءٍ ثانٍ هو: النص أو النص المفتوح عابر الاجناس، كل هذا الذي استقرت به الحال تحت مصطلح (قصيدة النثر). ثم شاع ثالث هو (قصيدة شعر) التي عمل شعرائها على تحديث شعرية العمود، والانتقال به من مستوى الأداء بالشكل إلى مستوى شكل الأداء الشعري وقد تمخضت عنه تجارب طيبة في هذا الاتجاه. ثم اخذ بالظهور شكل رابع هو شكل القصيدة الرقمية الذي ينتسب ابناؤه إلى تقنيات العلم الحديث، وهو شكل شعري تصنع الذات فيه شعريتها صناعة حرفية تقنية عالية المهارة، وان بدت بالقياس إلى تطورات العلوم التقنية الحديثة بسيطة. وفي هذا الأشكال الأربعة ولنقل الخمسة بعد اضافة (الشكل الأم) شكل العمود التقليدي. دائما هناك أداء بالشكل رئيس، هو المهيمن في كل نوع شعري، وإلى جواره بدرجة أقل شكل للأداء هو صورة ابداعية أولى. إذ كل جديد يبدأ من شكل للأداء غير تقليدي لينتهي إلى أداء بالشكل يقلّده في نسخ هائلة. ولهذا فإن جهدنا هنا سيذهب للعناية بالكشف عن هذه الثنائية في الإبداع الشعري.

وستنقسم الدراسة فيما سيأتي من الباب الثاني على خمسة محاور، هي المحاور الرئيسة فيما سبق ذكره من اشكال الشعر (العمود والحر والنثر وشعر والرقمية) وكل محور ستنقسم دراسته بحكم كيفية إبداعه على محورين رئيسين هما: الأداء بالشكل حيث يتم إنتاج الشعر بالصدور عن تمثّل مكوناته الرئيسة الفاعلة تمثّلاً فنيا، والأخذ بها تطبيقيا في قول الشعر. وشكل الأداء حيث يجتهد الشعراء الاستثنائيون الحرجون في كيفية إبداع شكل للأداء الشعري يتعمق لكل تجربة ما يدهش فنيا في التعبير عنها، وهنا يجيء الشعر الحقيقي شكلاً في الأداء (سهلاً متعذرا في آن معا) شكلاً هو كيفية روحية وجدانية فنية جمالية في إبداع الشعر، تثير وتدهش ويتصف تعبيرها بمستوى من التأثير عميق في المتلقي. وهو ما ستجتهد بالكشف عنه الفصول الخمسة القادمة بشيء من التنظير وبما يستدعيه الكشف النقدي من التطبيق الباحث في الشعر عن صور الأداء بالشكل وما يسبقها ويتجاوزها من صور هي أشكال بالأداء يتجدد معها الشعر وبها ويثرى...





الباب الأول



في أشكال التعبير الشعري

تمهيد: في القراءة والمنهج والمصطلحات:

أولاً: في القراءة.

ثانياً: في المنهج.

ثالثاً، في المصطلح.

الفصل الأول

* قصيدة الأداء الموضوعي / مصطفى جمال الدين انموذجا.

* هوامش الفصل الأول

الفصل الثاني

* قصيدة الأداء الفني / عبد الله الردوني أنموذجا.

* هوامش الفصل الثاني

الفصل الثالث

* قصيدة الأداء الجمالي (مأساة النرجس وملهاة الفضة أنموذجا)

* هوامش الفصل الثالث

1

التمهيد



في
القراءة والمنهج والمصطلحات

تمهيد: في القراءة والمنهج والمصطلحات:

أولاً: في القراءة.

ثانياً: في المنهج.

ثالثاً: في المصطلح.

التمهيد

في القراءة والمنهج والمصطلحات

تتعدد اشكال التعبير في القصيدة المعاصرة، فهناك شكل التعبير الموضوعي، وهناك شكل التعبير الفني، وهناك شكل التعبير الجمالي، وتتفرع عن هذه الاشكال التعبيرية معطيات هائلة، بما يجعل كل شكل نمطاً في الأداء التعبيري، تفرعت عنه اتجاهات كثيرة في الشعرية المعاصرة. ومع كل هذا وجزءاً منه تعددت أشكال الأداء الشعري، بعد أن هيمن على الشعرية العربية شكل أدائي واحد لأكثر من الف وخمسمائة سنة تقريبا، وفي المئة سنة الأخيرة، ولاسيما انطلاقا من ثلاثينيات القرن العشرين إلى الراهن ظهرت أشكال اداء منافسة جديدة هي: شكل قصيدة الشعر الحر، وشكل قصيدة النثر، وشكل القصيدة الرقمية/ التفاعلية، وشكل قصيدة النص المفتوح/ عابر الأجناس. وان بدا الأخير امتداداً لقصيدة النثر.

وفي كل ذلك فإن الفصل بين أشكال التعبير الثلاثة الرئيسة وأشكال الأداء الأربعة الرئيسة غير وارد على مستوى الإجراء النقدي، ولكن على مستوى منهجية القراءة، فإن الوصف والتحليل والتعليل والكشف وقراءة المعنى أو التأويل وغير ذلك تستدعي الفصل تنظيراً لا إجراء.

وقبل الدخول النقدي في محوري: التعبير والأداء، فإن القراءة تستدعي مهاداً تنظيريا في ثلاثة محاور ستستسقي هذه الدراسة منها في عمليتي: التنظير والإجراء النقديين، وهذه المحاور هي: القراءة والمنهج والمصطلحات. والفصل بينها لأغراض التنظير ايضا، إذ هي كل واحد متكامل، يتكامل إداؤها في الوعي النقدي بين يدي النص الإبداعي تكاملا كاشفا عن خصائص التجربة ومشيرا إلى سماتها الإبداعية وموحياً بالمعنى الفني. ولما كانت القراءة خطوة الاجراء النقدي الأولى بالبديهة فقد تقدمت، ولما كان المنهج آلتها الواعية وطريقها إلى عالم التجربة كشفا واستشرافا فقد جاء ثانيا، ولما كانت المصطلحات ضمير كل ذلك ورحيقه وفنية توجيهه في العرض والتحليل فقد جاء ثالثا.

أولاً: في القراءة

القراءة وعي بكيفية فهْم الآخر، الحاضر عبر الناص، الغائب مع المعنى، ومن ثمة فالقراءة تريد فهْم الغائبين أو استيعابهما؛ النص الآخر والمعنى. القراء فكّ للرموز التي يوحي بها فعل التسطير الكتابي حين نقرأ نصاً معيناً، أو ما توحي به فنية التعامل مع الأشياء؛ كالأزميل في النحت مع الحجر، والنغم في الايقاع مع الموسيقى، واللون في الرسم مع التشكيل، والحركة في الجسد مع الرقص أو الرياضة أو التمثيل أو البانتومايم... والتجريد مع العدد والرموز في الرياضيات والفيزياء، والواقع في كل شيء يتبدّى فيه، اذ كل شيء خلقه الله بقدر... القراءة فعل إثبات في التعامل مع الواقع وفعل إيجاد في الكشف عما يضمر كل شيء أو يوحي به أو يعبر عنه، فليس من شيء في الوجود إلاّ ويفصح عن معنى بين يدي القراءة.

وفي النقد الأدبي تجيء القراءة أشبه بفعل قطف الثمار حين يثمر الزرع وينضج، تبدأ من البسيط إلى المعقد، من الممكن إلى المحتمل البعيد ((تبدأ من أبسط عمليات النقد، سواء في الاستماع والتذوق أم الموازنة والتثمين، وترقى إلى صيغ التجريد في المباديء والاحكام، وبينها مراتب متباينة، تبدأ من أيسر السبل بالنقل والترجمة، وتنتهي إلى استقراء المواريث وابتعاثها بمعجهر الفكر الحديث))[1] في القراءة يجد القاريء نفسه في اللحظة ذاتها التي يجد فيها النص المقروء أعني الآخر، ولذا كثيرا ما تتطلب القراءة التصالح مع الذات لأجل فهْم الآخر، الوعي المضطرب لايحسن القراءة، فهي تستدعي صفاءً قبلياً لاستيعاب الآخر، فالصفاء في القراءة قبلي وليس بعديا، فالقراءة اليوم في عالمنا هذا بخاصة ((أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، انها فعل خلاق، يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات، تصادفها حينا، ونتوهمها حينا، فنختلقها اختلاقا؛ إن القاريء وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها، مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، إننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأن الأثر يصب علينا ذواتا كثيرة، فيرد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم))[2] وهنا تكون القراءة فعل إيجاد وليس استقبالا عارضا.

واذا كانت القراءة وعياً فاعلاً في سعيه إلى الإيجاد، فإن الأثر الذي توجده في القاريء هو خلاصتها، وهو فعل القراءة،وذلك الفعل في حال النص الشعري يكون متصلاً بالتأويل، بالحث على التأويل، لأن القراءة في الشعر قراءة مؤولة، والقاريء فيها فاعل في التلقي والتوجيه معا ((تتحرك معه القصيدة، لا كنص يقول، وإنما كجمرة من الاشارات الشاعرية، تظل متوحي، وتنفث سحرها في مخيلة القاريء لتصنع أثرا جماليا يتمدد فيكون شعرا فوق

القصيدة، ودلالة فوق المعنى، وتكون الكلمة اشارة قابلة لكل أنواع الـدلالات، ومهيـأة لأن توظف نفسها فيها؛ فهي أثر مطلق وليست مجرد معنى محدد))[3] وهنا يكـون فعـل القـراءة في متلقي الشعر أثراً باعثا على التأويل، واذن هو يوجد انطلاقا من الـنص الشـعري، ولـيس مما قبله لأن ((فعل القراءة ناتج عن النص: إنه ضرب من المعاشرة النصـية أو تحويـل اللغـة مـن خطاب قولي إلى فعل بياني، وتخييل الواقع الانساني بانقلابـه إلى سـحر إبـداعي – كـما ورد في الحديث الشريف – وبمجرد قراءة القصيدة، يتحول النص إلى عالم يخصنا، ويصبح ملكـا لنـا وبحسب (باشلار) يتجذر في داخلنا، ولا يفسد ذلك علينا أن (انسانا آخر هـو الـذي منحنـا هذه الصورة) لأنني أشعر أنه بأمكاني أن اخلقها، بل كان عليّ أن أخلقها بالفعل.

ان الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، تعبر عني بتحويلي أنا إلى ما تعـبر عنـه، هنـا يخلق التعبير الوجود))[4] ولما كان أثر القراءة في الشـعر فـاعلاً في المتلقـي، فـإن فعـل القـراءة بوصفه أثرها منتج إبداعه عبر النقد الأدبي وإن المرحلة التـي لم تنـتج فيهـا قـراءة الشـعرنقدا موجداً للشعر، نقدا ينوجد به الشعر ثانية هي المرحلة التي تذرعت فيها القراءة بصدور الشعر عن الشياطين، أو الجن (شياطين الشعراء) وهي على وفق معطيـات الـوعي النقـدي مرحلـة وعي انفعالي لم تنتج القراءة فيها وعيها بالشعر، ولم تكتشف إثره الايجاد بالتأويل لأن القـراءة الفاعلة ينتسب فيها المعنى الشعري إلى التأويل، والقـراءة الارتجاليـة ينتسـب فيهـا المعنـى إلى شياطين الشعراء؛ وهنا صرنا إلى أنواع القراءة في النص الشعري وهي ما يمكـن ايجـازه في مـا يأتي:-

1- **القراءة الاستهلاكية**: تلك التي يجتهد فيها القاريء باحثا عما يتوافق مـع تطلعاتـه الموضوعية ورغباته الايديولوجية، وما يرسخ لديه قناعاته القبلية، فهي قراءة آنيـة لحظية ذات نفع موجّه، وهي تتحقق للقاريء إذا كـان الكاتـب بـدءاً يعمـل عـلى معان مسبقة ويسخر عناصر الأداء الشعري للتعبير عن ايديولوجية مخصوصـة أو افكار مقصودة، بما يجعل خطابه دعاية لها ولكن بـأداء شـعري. فهـي قـراءة ثابتـة تتقدم لتقنع اتجاها منحازا لها، ولا تحقق في المختلف عنها حضوراً مؤثراً. هي عنـد صاحبها تلبية لتوجهاته الموضوعية ودعاية لها تجتهد في توظيف ما يقنع أو يبحـث على الاقناع في النص المقروء. ولعل القراءة الاستهلاكية هي أضعف تأمل يتعامل مع النص الشعري، ولكنها اتجاه قائم، ومريدوه أغلبية في تلقي الشعر بين العـرب

اليوم، على ما تكشف عنه المصنفات النقدية ومهرجانات الشعر وجهات النشر المعنية به.

2- **القراءة الموضوعية:** وهي اتجاه شائع في النقد القديم يبحث في المعنى الشعري عن مضمون شبه عقلي، أو طرح شبه منطقي، يبحث في الشعر عن المعنى والفكرة وتصوير الوقائع ظاهريا (الاستنساخ) وتغيب معه تجليات المعنى الشعري، يقرأ في الشعر فكرة رئيسة يفصح عنها البيت الشعري إذا بدا مشتركا فيها مع نص سابق بدا المتأخر صادراً عن السابق، وربما بدا سارقا، ومفهوم السرقة في النقد العربي القديم صادر عن القراءة الموضوعية ذات التوجهات المباشرة التي تطلب من الأداء الشعري التعبير عن الموضوع بفنية توظيف عناصر الأداء الشعري، ولهذا تشيع الصنعة، وينحسر جمهور الشعر بفعل الاتباعية الباردة، ولا سيما أن الشائع في أصل الخطاب الشعري أنه يوحي بالمعنى الشعري عبر عناصر الأداء بعد أن تكون الذات الشاعرة قد تمثّلها فطرةً وتنفستها وجدانا فهي توحي بها طبعا عبر انتماء غير تقليدي لكل ما يسهم في الخلق الشعري، مما هو محسوس في عناصر الأداء، أو مشعور به عبر الذات والطبع والتوق الوجداني، واتجاه الشعر المطبوع في الشعر القديم هو هذا، ولكن النقد غير المطبوع هو ما حاول إشاعة طبع السابقين بين اللاحقين، بمعنى أن يقلد اللاحقون الفنية التي كانت في السابقين، بفعل القراءة الموضوعية التي أسفرت عن تثبيت (روح الطبع) التي تستعصي على التثبيت فهي متجددة متعددة من جيل لآخر ومن عصر لآخر لأنها روح شعري، وهنا أشاعت القراءة الموضوعية في اللاحقين وعي التقليد والاتباعية لطبع الماضين.

3- **القراءة الفنية:** قراءة معيار تبحث عن تجليات تطبيقية له في النص الشعري، عن كيفيات تمثله له، لأن المعيار مستنبط من التجارب الاستثنائية في الأداء الشعري، من الصور الحاملة للعناصر الأبداعية، بما يكون فيه المعيار فاعلاً في القراءة لأن الشاعر حين أخذ بتمثله بدءاً كان شاعراً فنيا بكيفية التمثل، حاساً جمالياً بتلك الكيفية، ولعل نظرية عمود الشعر كما قال بها المرزوقي أوضح تعبير عن القراءة الفنية، ولاسيما أن جذورها مستنبطة من طروحات أعمدة الشعرية العربية، أعني أعمدة نقدها وليس ابداعها، أعمدة قراءتها، فقد وضعها المرزوقي (ت 421 هـ)

في مطلع القرن الخامس الهجري ولكن مادتها عند من سبقوه بوصفها معايير للقراءة الفنية عند؛ الاصمعي وابن سلام وابن قتيبة وابن المعتز وابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر والآمدي[5] إذ كان المعيار وسيلة القراءة الفنية في النقد العربي القديم، بحسب المناهج، فمعايير البلاغة في النقد البلاغي ومعايير اللغة في النقد اللغوي، ولكن القراءة الفنية عامة تستعين بمعايير؛ اللغة والبلاغة والتاريخ والاعراف الاجتماعية والمواصفات النقدية الأخرى الموصولة بعلوم؛ الصرف والعروض والقافية والصوت وغيرها، وان هيمنة المعيار النقدي في القراءة الفنية استعانت بالنص بشكل رئيس فاحتفلت بفنية مقبولة ولكنها حين استعانت بالقدر نفسه بمعايير من خارج النص؛ من مواصفات العرف والسياسية والتاريخ والمنطق والحدود العقلية والمعطيات الايديولوجية والاهداف الموضوعية وغيرها سحبت عناصر الجودة من القراءة الفنية، فكانت القراءة الاستهلاكية والاخرى الموضوعية، وبالنتيجة ضعف القراءة الفنية، وان ظهرت تجارب كشفت عنها عند الجرجاني في (الأسرار والدلائل) وعند الخطيب الاسكافي في (درة التنزيل وغرة التأويل) لأن الصدور عن معايير قراءة صادرة عن النص الشعري أو الفني هو مرتكز القراءة الفنية.

4- **القراءة الوظيفية:** التي يذهب فيها القاريء باحثا عما يحقق غاياته الشخصية أو الذاتية أو المنهجية أو الايديولوجية، وهي تتفرع إلى أشكال من القراءات كثيرة، فقراءة (المجاملة الصحفية) في العروض الاخبارية ذات الايقاع الدعائي قراءة شخصية تمثل الكاتب وتنتصر للشاعر وليس للشعر، والقراءة الذوقية التي يصدر فيها القاري عما يلبي رغباته الذاتية لحظة التلقي هي قراءة ذاتية، والقراءات التي يقسر القاريء أو الدارس أو الناقد أحيانا منهجا معينا على نص مخصوص من دون أن تستجيب عناصر الأداء الشعري في ذلك النص لمنهجه هي قراءة منهجية ولكنها وظيفية لأن القاريء عمل على توظيف آليات منهج معين ورؤاه في استقبال النص منهجياً بنزعة وظيفة بدا فيها المنهج موظفا لصالح النص، وليس النص مستدعيا للمنهج ومحتاجاً إليه، اما توظيف عناصر القراءة النقدية للكشف عن معطيات ايديولوجية تخدم القاريء في نص معينة فهي قراءة استهلاكية في دوافعها، وظيفية في أغراضها وغاياتها.

كأن الكتابة قيد والقراءة حرية، لأن الكتابة حرية، لأن الكتابة حرية من جهة ما يتنفسه الكاتب من خلالها بدءاً، ولكنها حرية تنتهي مع الصورة الأخيرة للتسطير الكتابي منشوراً بين يدي المتلقي، وعند ذاك تبدأ حرية القراءة باتساع مع قراء كثيرين جدا، وفي حال النص الشعري فإن لغة الانزياح تنفتح به على ما يشيع قدراً من الحرية في التأويل لدى القاريء يتفوق كثيرا حتى على حرية الشاعر الأولى بين يدي الكتابة ومن هنا يقول الشعر مالم يكن الشاعر ليقصده، ويتم بنزوع وظيفي تقويل الشعر مالا سبيل الى دحضه بالمطلق، ولا سيما أن ((القاري هو الموقع الحقيقي على شهادة حيوية النص، لانه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السمة الإبداعية أو قل هو الذي يقر له بها))[6] فالقاريء هو المقياس الكاشف عن جودة النص ((بما يحصل لدى المتلقي من اثارة بموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك استجابات ملائمة ويتضاعف مفهوم الإثارة حسب (جاكوبسون) بمدى قوة المفاجأة التي يعرفها بانها: بروز العامل الذاتي من خلال العنصر الموضوعي))[7] غير أن ذلك العامل الذاتي اذا كان منطلقا من نزعة البحث في النص عن غايات وظيفية لأغراض يعمل على التعبير عنها، فإن عناصر الفنية في النص سينظر فيها بالضرورة من زاوية واحدة، وتتبدّى القراءة للمتلقي من خلال افق واحد ذي ابعاد محددة سلفا.

5- **القراءة المنهجية:** التي يصدر فيها القاريء الدارس عن آليات منهج معين في دراسة تجربة مخصوصة كاشفا عن خصائصها الفنية وسماتها الجمالية وعناصر الأداء الفني الدالة على الابداع. والقراءة المنهجية اليوم على اتجاهين، الأول منهما يكشف عنها كل منهج لحظة تأسيسه انطلاقا من النص أو مايمكن تسميتها مجازاً وليس اصطلاحاً بـ (المنهجية النصية) التي يتشكل فيها المنهج بالصدور عن حياة النص وعناصر الحيوية فيه، فهو ابن شرعي تخلّق في رحم النص ونبت في تربته، واثر ذلك تجيء القراءة المنهجية هنا لصيقة بالنص كاشفة عن سماته بعمق تحليلي دالة على ابعاده بوعي نقدي ثاقب، موصولة بالنص عبر الوعي به وبما يعلنه من آليات ابداع ويضمره من مقومات أداء، وإن الصدق المنهجي المؤثر في النص ثم المؤثر بعد ذلك في المتلقي، بقدر ما يكون متماسكا في قراءته في النص الذي انبنى عليه فهو مؤثر فيه، ومؤثر في سواه من جهة الاستشراف، بقدر ما يكون باعثا على اشاعة التقليد للنص من جهة وللمنهج من جهة أخرى، ولذا يبرز بالنتيجة الاتجاه

الثاني وهو اتجاه (منهجية القراءة بالتقليد) التي تكون إيجابيتها قليلة بحسب انطباقها على نص يستدعيها، وسلبيتها ليست قليلة حين يشيع تقليدها، فيأخذ الدارسون بتقليدها تأثراً بـ (المنهجية النصية) ومن ثمة يحصل تقويل نقدي لكثير من النصوص، تقويل سحبه التقليد في المنهج، الذي لا ينبغي تقليده في هكذا وعي انما محاورته والإضافة إليه، فذلك أدعى للاضافة، وأعمق في اشاعة القدرة على الابتكار والتجديد في (علم القراءة) ومنهجياته معا.

ويبدو لي أن قراءة الشعر نوعان؛ فنية ومنهجية، وعن الفنية تفرعت أشكال من القراءات، أخذت منها بعض عناصرها المستمدة من النص وأضاف القاريء إليها عناصر أخرى كان فيها مؤسساً لنوع قراءته أو كاشفا عنها ومنها؛ الموضوعية والاستهلاكية والوظيفية والقراءات الموجهة الأخرى الكثيرة؛ كالاجتماعية والسياسية والايديولوجية والتاريخية والعقائدية والعرفية والدينية والبيئية والذوقية وغيرها كثير مما هو شائع عند القدماء. وفي العصر الحديث أخذت القراءة المنهجية تتضح وتهيمن، وصار علم المنهج وعياً معرفيا وصارت القراءة علما والمنهج فيها بعض فروعها الرئيسة، فظهرت مناهج ادعت أنها تمثل النزوع الفني الحقيقي في قراءة النص واستشراف المعنى فكانت البنيوية باشكالها والاسلوبية بانواعها والقراءة التفكيكية التي جاءت بعد البنيوية وقد ((أعلت من شأن القاريء وخالفت تماما القناعات الراسخة في الاتجاه البنيوي... وهي تؤكد على خلاف البنيوية، أن كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الإنبناء، بل تذهب إلى ابعد من ذلك فتعدو إلى الهدم والتشتت والتعويض، وتنفتح أبواب القراءات المتعددة... ويذهب جاك دريدا عقل التفكيكية إلى القول بعدم وجود نص متجانس، لانه حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص))[8] ومن هنا بدت التفكيكية منهجا نقضياً تقويضيا يشتغل على الهدم وإعادة البناء المستمرين وهو نهج في القراءة المتعالية لايقف مع القاريء على جواب غير السلب، لأن عمل القراءة الدائم على الألغاء وإعادة البناء في محاولات قراءة التجربة والكشف عن معانيها الفنية الممكنة، إنما هو عمل يتعارض في كثير من معطياته مع الوعي الأنساني الفاعل ويذهب به في اتجاه واحد هو الفعل التقويضي، لأن صاحب الابداع الأول، الكاتب أو الشاعر قصد عبر النص البناء ولم يقصد التقويض أعني إيجابية البناء وعيا وليس سلبية التقويض غاية كما تذهب اليها التفكيكية.

إذا كانت القراءة الفنية فعلا ايجابيا صادراً عن وعي يتعامل مع النص بحس جمالي فني، فإن القراءة الاستهلاكية التي أخذت من الفنية بعض آلتها وغضت طرف الوعي عن روحها، فشاع فعل الانا الوظيفي المستهلك وكانت القراءة الاستهلاكية فإن القراءة المنهجية جاءت بعد ذلك فعلا إيجابيا تجديديا في القراءة الفنية تعامل بوعي ليس أفقيا مع النص بل بوعي رؤيوي عمودي فاعل، وكان من شيوع الأنواع المنهجية أن تعددت آليات القراءة وصارت من الثراء والتنوع إلى حد بدت تتعارض فيه ظاهريا، وهو ما ساهم بقوة في ظهور المنهج (التفكيكي / التقويضي / النقضي) مشابها للقراءة الاستهلاكية ومقتربا منها، غير أن الفرق الجوهري بين القراءة الاستهلاكية والمنهج التقويضي، أن الأولى بحثت فيها الذات القارئة عن أغراضها أو غاياتها الآنية ذات النفع المباشر من دون تأمل في الباعث على التأويل وابعاده الجمالية أو المعرفية فكانت ذات بُعْد واحد. أما المنهج التقويضي فجاء حصيلة ترف فكري وثراء معرفي واشتغال على سحر المنهج وفاعلية الأداء، وإحاطة مقنعة بآليات اللعبة النقدية في كيفية توجيهها توجيها مختلفا متميزا منفتحا على الغرائبية، فجاءت تلبية لفاعلية الوعي المنهجي في فيوضاته التأويلية المفتوحة على السلب، وإن القول بان التفكيكية (التقويضية) بها حاجة إلى إعادة القراءة يشبه القول بان القراءة الاستهلاكية بها حاجة إلى إعادة القراءة، إن قراءة النزوع الاستهلاكي الوظيفي للفنون تقف عند تجليات رغبات الانا النفعية الآنية. وان قراءة النزوع النقضي التقويضي يقف عند تجليات الترف الفكري، والثراء التأويلي الفائض عن حاجة النص الإبداعي للقراءة والتحليل.

إن مظاهر الواقع ولا سيما في جانبها المصنوع من عصرنا التقني الراهن بدت أوسع من أن يحيط بها الشعر، وقد وقع معناه في غياب طويل حتى عن التأويل، فجاء غيابه عصيا على القراءة ومن ثمة جاءت قراءته في المنهج التقويضي مثلاً أكثر تطرفا في التلقي واستشراف المعنى، وهو أمر يرجع في جذوره العميقة إلى محاولات الفن ومناهج قراءته في الوصول إلى حافات الوعي بالاشياء، وإن الايغال في الدعوة لتأويل الاعمال الفنية ومنها الشعر وغيره كالنحت والرسم والموسيقى وغيرها صدر عنه وعاصره (وزامله) إيغال في منهجية القراءة؛ فالراهن المصنوع ومظاهره المدهشة وظواهره اللافتة بدت صعبة على القراءة لدى كثير من الفنانين ومنهم الشعراء، لأن الابداع الفني واقع يتخلق في روح الفنان ووعيه فيصدر عنه عمل إبداعي معين، والنقد أو القراءة هما فعل ذلك الابداع، فعل القراءة هو اثر النص وتعبيره الذي هو حضور الواقع وتجلياته. ذلك أن الإبداع الفني بوصفه هوية يتصل بالفنان

ومنه الأديب كونهما مبدعين، وذلك الإبداع بوصفه رسالة يتصل بالواقع كونه وجوداً ثم أنه أعني الإبداع يتصل بلغة التعبير عنه كونها أداة توصيل وتعبير، ومن كل ذلك فإن مادة الفن هي الواقع المتسلط على الفنان، والفن ومنه الشعر هو لغة التعبير عن الواقع، بأدوات فنية تتلائم مع موهبة الفنان وتجربته واستعداده.[9] وبالضرورة تأتي القراءة في كل ذلك كونها وعيا فنيا أولاً معرفيا ثانيا وظيفيا ثالثا، على نحو من تناسب هذه الاشكال ولكن هيمنة شكل على سواه هو ما يؤدي إلى التغييب، فقراء الفن منهج فني، غير أن قراءة الفن بثراء معرفي باذخ في نزوعه التأويلي المفتوح قد ينتج النقض والتقويض، كما أن القراءة بوظيفية حادة تعبر عن نزعة استهلاكية، لاتجيء في صالح ماهو فني جمالي.

هناك القراءة وهناك فعل القراءة، فالقراءة وعي في محاورة الآخر / النص، وتأثيرها في القاريء هو فعلها، بمعنى آخر هناك؛ المعنى وهناك التعبير ((يرتبط المعنى بفك رموز النص خلال عملية القراءة نفسها، بينما يشير التعبير إلى ما سيتغيّر في حياة القاريء بفضل المعنى الذي استخلصه. أي أن التعبير هو اثر المعنى في الحياة الواقعية، وتجسّده في وعي القاريء وربما في سلوكه))[10] وغالبا ما نلحظ أن التعبير الشعري يسلك في القاريء واحداً من طريقين، وقد يجمع بينهما؛ الأول: إشاعة روح البث الفني والايحاء الجمالي، والأحساس بقدرة اللفظ على الخلق والبناء أو التخييل والتصوير، وهذه وظيفة جمالية إيحائية للتعبير الشعري، يستشعرها القاريء المتذوق الذي يستقبل بوعي، ويدرك بخيال. والثاني: إشاعة روح الإعجاب في القاريء وحثه على تقليد طريقة الاداء الشعري، في محاولة تحقيق ذات التأثير في الآخر، وهذه يعيشها الشعراء الذين يقلدون التجارب الشعرية الاستثنائية ذات التعبير الشعري الباذخ في تاثيراته. غير أن القراءة النقدية الممنهجة تسلك طريقا أخرى في استقبال النص ومحاورته، حيث تعنى بقراءة النص الشعري على وفق منهج معين كاشفة عن خصائص أدائه ولا سيما في جانبيها الرئيسين: التركيبي والصوتي، حيث تنتظم الأصوات في الخطاب الشعري باشكال استثنائية تسهم في خلق تعبير موسيقي غير مألوف، وتنتظم الأصوات في سياقات تعبيرية انتظاما خاصا في جمالياته ونزوعه الفني وذائقته السمعية غير اليومية، بما يكون الايقاع فيه عنصر- تعبير ثري المعطيات متعدد التجليات، يشي- بالمعنى الشعري ويستحوذ على استقبال المتلقي، وهو يشبه السر الإبداعي الذي يؤديه الخطاب الشعري دائما ولا تحسن اللغة النقدية وصفه باخلاص دائم. وحيث تنبني التراكيب على تعددها وتنوعها انبناءات خاصة، وتشتغل بكيفيات خاصة في الايحاء بالمعنى الشعري أو في بث مضامين

رموزها التعبيرية، واخراج الكلام مخارج غير مألوفة في صياغتها حينا وفي تأثيرها أحيانا أخرى، بما يكون الأداء من جهة التراكيب منفتحا على تعدد القراءات التي تصل إلى نتائج اذا جاءت ملتزمة بوعي منهجي خاص وهكذا أثمرت القراءات الواعية مناهج نقدية في قراءة الشعر.

ثانياً: في المنهج

المنهج ليس طريقة في القراءة دائما ولكنه بالضرورة وعي يجتهد في استيعاب النص والكشف عن خصائصه في الأداء الفني والتعبيري، بما يجعل المتلقي قريبا من فهْم المعنى أو الوصول اليه، وبما تكون القراءة المنهجية كاشفة عن أبعاد عناصر التعبير وما حققته فنيا على مستوى النص؛ والمنهج في قراءة النص يشبه المذهب في إبداع النص في لحظات انجازه، من جهة الوعي بالحال وتمثل أساليب التعبير وطرائق القصد، والإحاطة بها؛ بشكل أو بآخر. فعندما نصف نصاً أو فعلا بأنه بنيوي، فغالبا ما ((نلزم أنفسنا بالسؤال البديهي عن قدم المنهج البنيوي، فتنشعب الإجابة شعبتين، تستفسر الأولى عن كون البنيوية منهجا، وتطرح الثانية إمكانية قيامها مذهبا، وبين هذا المذهب وذاك المنهج فروق جوهرية، يقوم بينهما تنافذ، وإن حصل بينها تنافر (ظاهريا) لأن المنهج طرائقية تقنية محكومة بالفعل الإجرائي في حدود أدواته وتقنياته. أما المذهب فتصور فضفاض قد يتسع ليشمل معارف جمة، بل يمتد طوحه لتفسير الكون، وعندما تغدو مهمته الرئيسة بناء منظومة فكرية تقف إلى جانب ما اقترحه الأسلاف، وقوف الند والبديل في الوقت نفسه)) [11]، ولما كان المنهج وعيا نقديا فإن انفتاحه على النص يأتي من كونه صادراً عنه وليس مقحماً عليه، وهنا يجيء سر نجاح النص الشعري متصلا بانفتاحه على تعدد القراءات المنهجية، ويجيء نجاح المنهج – من جهة أخرى – متصلاً بانفتاحه على النقد وامكانية محاورته بنقضه أو التوافق معه أو تقويمه. لأن غاية النقد المنهجي في ((الوصول إلى معرفة حميمية بالواقع النقدي، ومثل هذه الحميمية ممكنة فقط، عند الدرجة التي يصبح فيها الفكر النقدي، فكرا منقودا. حيث في مقدوره أن يفلح في هذا فقط، باعادة التفكير، والشعور، والتصوير لهذا التفكير من الداخل)) [12]، فكما ينفتح النص الشعري غير التقليدي على أكثر من رؤية نقدية منهجية، كذلك ينفتح المنهج الحي الفاعل للعرض والقراءة والمحاورة.

وحين يكون المنهج أداة فانطلاقا من النص المقروء، وحين يكون طريقة انتاج معرفي فانطلاقا من قدرته على تأمل خصائص التجربة المدروسة واستنتاج آليات دراستها من أفقها الفني؛ الظاهر أو الممكن، والمعرفة بعد ذلك في أي منهج هي وعي بالقراءة وكيفية فيها، وفهْم لخصوصية الإبداع في كل جنس واستشراف ما يتيح للنظر النقدي المنهجي أن ينظر ويتأمل ويحدد ويكشف، وأحيانا يصف ويستشرف وبعد ذلك نصل من خلال المنهج وبه إلى غاياته بين يدي النص المدروس وصولاً مقرونا بعناصر أداء النص الفنية وكاشفا عن معانيه.

والمنهج بين يدي قراءة النص ليس اختيارا بل ضرورة للكشف، أو هكذا يعمل الناقد على اقناعنا، ((ليس اختيار منهج أو المباهاة باختيار آخر أو اقتناص (أحدث) المناهج هو المسألة المركزية أمام النقد الأدبي العربي الحديث: فالمناهج (مرمية على الطريق) لكن المسألة المركزية تتمحور حول السؤال الجوهري: كيف نستخدم المنهج؟))[13]، المنهج لغة كلامه المصطلحات ومعانيه مضمرات النصوص أو الأعمال الأدبية المدروسة والموجه الفاعل للكلام في لغة المصطلح هو الوعي النقدي، والغاية التي يذهب اليها كل ذلك هي محاورة نص إبداعي معين، وسبر أغواره، وإظهار مكوناته وعناصره، وبنياته واجزائها إظهاراً مقرونا بالمعنى الفني، وكلما كان الناقد بارعاً في كلامه عبر لغة المنهج استطاع أن يستجيب النص له وأن يستجيب كلامه النقدي المنهجي لمضامين النص وأبعاده في آن معا. استجابة هي خلاصة العملية النقدية، وهنا يثرى المنهج بان اضاف لتاريخه جديدا في المصطلحات إما بالتطبيق والقراءة أو بالابتكار والكشف، ويثرى النص أيضا بأن يبدو مفتوحا للمتلقي أكثر وواضحا في عناصره ومعطياتها بشكل أكبر، واثر ذلك يكون النقد إبداعا ومنهجيته اتصالاً بالنص، ويكون موجها فنيا لنمو التجارب الإبداعية.

أما لماذا تتعدد المناهج، فلأن فنون الإبداع تتعدد كماً وتزدهر نوعاً، ووعي قراءتها يجتهد في النظر والتأمل والتأويل ويجتهد في محاورة كل جنس فني ولاسيما الشعر، وفي محاورة كل تجربة استثنائية في ذلك الشعر، والتجارب تتعدد بشكل أوسع من أن تحيط به رؤى المناهج، ثم أن الحقول المعرفية التي ترفد وعي القراءة ونظرها المنهجي تتسع كما أفقياً، وتزدهر نوعاً عموديا، في نوعي الحقول: أعني العلوم الأنسانية؛ التنظيرية منها والتطبيقية. والعلوم الصرفة؛ المختبرية التجريبية منها والتجريدية حتى لم يقف تأثر المناهج بعلوم الاجتماع والنفس والتاريخ والأنثربولوجيا وعلم الأديان وعلم الأساطير وغيرها إنما تعداه إلى علوم الرياضيات والفيزياء والفلك، وغيرها حتى صارت ((المناهج النقدية في الأوساط

الأكاديمية الغربية كثيرة إلى الحد الذي تستعصي فيه حتى على المختصين)) [14] لأن المكونات الرئيسة للوعي المنهجي أو الفكر المنهجي ولْنقل (علم المنهج) تتسع وتزداد وتثرى، ولاسيما في الفنون المدروسة وعالم التلقي ومنهجيات ذلك العالم والروافد التي تصب في نهره العظيم الدائم الجريان، وبالنتيجة فإن ((تعدد المناهج دليل خصوبة العقل الانساني وفاعليته ورفضه السكونية والقناعات النهائية، ودليل تمدد الحقل الأدبي الذي تشتغل فيه تلك المناهج، وما تطلع في أرضه من ثمرات جديدة، وما يجري على الأنواع من تجدد وتحديث. فتصبح الحاجة إلى أدوات جديدة في الفحص والوصف والتحليل، ضرورة لابد منها لحياة الكتابة النقدية نفسها)) [15] ومن ثمة فذلك التعدد أبرز صفة يتسم بها الوعي المنهجي في تعاطيه مع الاجناس الابداعية في كل الحقول الفنية، حتى أن الحوار بدأ يزداد عمقا ليس بين المنهج والنص كما هو الأصل والراهن، إنما بين منهج وآخر فصار التجاور بين المناهج والتلاقح بين المصطلحات يؤدي إلى الثراء المعرفي النقدي حينا، ويصل بالحالة إلى الغموض وما يشبه الإرباك أحيانا أخرى. حتى بدت إفادة منهج معين في درسة نص مخصوص، من مناهج أخرى شيئا مألوفا، حتى رأى ستانلي هايمن، أن الناقد المثالي الحديث هو خلاصة مناهج مهضومة، و ((لو كان في مقدورنا أن نصنع ناقدا حديثا مثاليا، لما كانت طريقته الا تركيبا لكل الطرق والأساليب العملية التي استغلها رفاقه الاحياء، واذن؛ لأستعار من جميع تلك الوسائل المتضاربة المتنافسة وركّب منها خلقاً سويا، لاتشويه فيه)) [16] والمنهج هنا ثراء معرفي ووعي فني في القراءة واستقبال المعنى يصدر عنه الناقد في تأمل العمل الفني أو الأدبي وتأويل مكوناته ومعطياتها، بما تكون فيه عملية القراءة في منهجيتها غير خارجة عما يبوح بها العمل الفني، ولا تؤسس له من المنهج ما ليس فيه عند القراءة. ان كلام المنهج في محاورة النص مجاز حقيقته فنية النص نفسه، ومن ثمة فإن خلاصة الحوار كشف عن الفنية. وطريقته منهج. وآلياته هي كلام المنهج في استقبال النص. بما يقول النص وليس بما يفرضه الناقد من منهجية، ثم أن التواصل بين الأعمال الأدبية البادي في عملية التأثير والتأثر بما يكون فيه جديد كل عمل فني محتقباً قديماً سبقه في جنسه واتجاهه، ذلك التواصل في الفنون ينسحب بالضرورة المعرفية إلى التواصل في مناهج قراءتها نقديا، وبحسب فكتور برومبيرت فإنه ((إذا كان لابد لي أن اختار اتجاها نقديا، فإنا أفضل الأساليب النقدية المرنة التي تستند إلى الانتقاء من مختلف النظريات، وتتجنب الأنظمة المتطرفة التي تتسم بقصر النظر، الأساليب التي تسعى إلى الجمع بين الاتجاهات الثيمية والبنيوية والتفكيكية والتاريخية وربما السيرة الذاتية))

[17] وربما كان فن الشعر أكثر الفنون اللفظية (فنون الأدب) مدعاة لحركة المناهج وحركيتها، لما يحفل به الشعر من سمات وخصائص جارية في انزياحاتها ومجازاتها وثراء لغتها، أفقيا في التعدد والتنوع والثراء، وعموديا في الحاجة للتأمل والتأويل والتوسع في آليات النظر النقدي، ولذا كان كلام المنهج في محاورة الشعر كاشفا عن إشكاليات كثيرة.

وهذا فلا سبيل للبحث عن حلول لايقاف المد المنهجي في قراءة الشعر، لأنه مدّ متناسب مع الشعر نفسه، مع طبيعته الإشكالية التي هي في بعض جوانبها جزء من تأثيره وعمقه الفني في التعبير والايحاء.

غير أن السؤال الأقرب يتصل – هنا – بالحدود الممكنة التي يمكن أن يقف عندها الناقد في كلامه / كلام المنهج بين يدي النص المدروس؛ بمعنى هل لابتكار المناهج من حدود؟ وهل هي اجتهاد من الناقد أم من النص المدروس؟

ولما كنا نتحدث عن الشعر؛ فيمكن القول: أن هناك أربعة روافد رئيسة تسهم في إظهار المنهج بشكل او بآخر، هي الشاعر بوصفه مبدعا صدر عن وعي بكيفية الأداء الشعري، والشعر كونه خطابا فنيا يتضمن عناصر فنية ويضمر أخرى جمالية هما مدار عناية المناهج ومحط قراءاتها، والقراءة بوصفها كشفا عن فاعلية النص في المتلقي وإظهاراً لعناصر قوة التعبير التي يتوفر عليها النص المقرؤ. والقاريء كونه وعيا انسانيا يتخذ من بعض السبل إلى المعنى طرائق في الاستقبال والكشف، ومن آلياتها عناصر ومصطلحات في محاورة النص وإظهار عناصر الأداء الفني الكامنة فيه. وهنا يمكن ملاحظة أن؛ الشاعر والقراءة رافدان غير مباشرين، أما الشعر والقاريء الناقد فهما الرافدان المباشران في إبداع المنهج. لأن الناقد يستمد عناصر منهجه من عناصر النص المدروس نفسه، ويسفر في ضرورة المنهج عن حاجة النص، فالمنهج تلبية عن ما يقتضيه النص المدروس، واجتهاد الناقد في الاحاطة بالمنهج المناسب والآليات الممكنة التي تتيح له أن يقف على ممكنات العمل المدروس ويكشف عناه بوعي ودراية منهجيتين، تتيح للاخر أن يفيد من التجربة، ولمبدعها أن ينمو ويتطور وللوعي بما هو فني أن يأخذ بالأزدهار، وهي مهمة غاية في المشقة لأنها تتطلب أفقا حضاريا ووعيا عميقا، فغدا افتقادنا هما لا يرتفع النقد معه إلى مستوى الكشف والابتكار والتوجيه ويظل في دائرة المسايرة والاتباعية وإشاعة التقليد، لأن العلامة الأولى للنقد الناجح الفاعل هي تطور الابداع واشاعة روح التجديد فيه.

وبالضرورة فإن حدود ابتكار المنهج تقف عند حدين يتكاملان ولا ينفصلان أولهما حدّ النص الإبداعي وثانيهما حدود القراءة فيه وله. وعند حد النص لايفرض الدارس ما لا يقتضيه شكله ومضمونه معا، وعند حد القراءة لايقف الناقد عند آليات تقيّد وعيه بل هو منفتح على كل ما يسهم في إفصاح النص عن خصائصه وانكشاف بنياته وتعميق القراءة فيه وله، والابتعاد عن فرض المنهج على النص، وهو ما يعرف بـ (الموضوعية المنهجية) التي هي ((التعامل مع النص بما يقوم عليه وما يدل عليه، وهذه هي الشخصية الناقدة التي تعرب عما يكون لذلك النص من أثر، وبما يمكن أن يشيع من تأثير به مما سواه، وفيما يفرض القول فيه عليه)) [18]، ولهذا فإن التمرد على هذين الحدين (حد النص وحد القراءة) يخرج بالمنهج عن طبيعته ويضعه في سياقات اصطناعية مفتعلة، لاتحسن الحوار ولا تجيد الكشف، إذ لامجال للتقليد في المناهج إلاّ إذا شاع قبلها التقليد في الأعمال المدروسة، لأن النص الاستثنائي يستدعي قراءة استثنائية، لا تنطبق غالبا على نصوص أخرى إلا نادراً ((فإذا كان الشعر الحق لايتكرر مطلقا، فإن الأجراء النقدي، مهما تذرع بروح المنهج العلمي، واعتمد على نفس المقولات النظرية، وجنح إلى أن يصبح منهجا، لابد أن يتعمق لكل حالة شعرية قدرا من تفردها، حتى يقوى على عناقها، ولا بد له في النهاية من ان يحترق بوجهها، مما يجعل تكراره الحرفي بعد ذلك مجرد عبث في تراب النقد)) [19]، فالنقد المنهجي روح تتلبس نبض النص لتتبدّى الحياة إثر ذلك في النص وللمتلقي وللتجارب المستقبلية، ولهذا فإن اغتراب المنهج بين يدي النص وعي سلبي يتحمل الناقد سيئاته، لأنه يفضي إلى النظر للمنهج على أنه آلة بلا وعي ولا روح وهو نظر غير دقيق، لأنه ((إذا كان المنهج بطبيعته نظاما من الإجراءات التحليلية تدور وفق تصور كلي شامل، فإنه قد يتحول بطريقة حرفية على الأعمال الأدبية مما يحيلها إلى مجموعة من الاستمارات وكشوفات البيانات التي يملؤها الناقد وفقا لكل حالة، وتفقد بذلك أبرز ما يتميز به العمل النقدي من مبادرة خلاقة وقدرة فذة على مفاجأتنا بما لا نتوقع من أنماط التحليل ووسائل الكشف، فكيف يصبح بوسع الناقد أن يتخذ منهجا دون أن يقضي على روح النقد نفسه)) [20]، لاشك – استنادا لما سبق – في أن الألتزام الفني بحدود مقتضيات النص تلك التي تدعو الناقد إلى أن يتعمق لكل حالة ضرورتها المنهجية هي التي تحتفظ للمنهج بحيويته وهيبته وتنأى به عن السقوط في الافتعال والتصنع.

هناك تشابه ممكن بين المناهج من جهة بعض آلياتها يشبه التقارب النسبي في عناصر الأداء الشعري أو مكوناته بين أكثر القصائد تقليدية وأكثرها تفرداً وتميزا وفاعلية في

الإدهاش، ذلك التقارب في وظيفية مكونات الشكل الشعري، ولكن هناك اختلاف هائل في كيفية بناء تلك الوظائف واشتغال تلك المكونات اختلاف يصل بالنص المتميز إلى التجديد والابتكار، وينزل بالنص التقليدي إلى التكرار والاستنساخ. لأن الشعر كيفية في الإبداع يصدر عن كيفية في فهم الأشياء وقراءتها والتعبير عنها، ومناهج نقده كيفية في النظر والقراءة والتأويل كيفية في استقبال المعنى أو استشرافه. فإذا كانت كيفية إبداع الخطاب الشعري تقليدية فستجيء قراءته تقليدية هي الاخرى وإن كشفت عن غياب نزعة التطور فيه، لأنها ستقرؤه بعين النص الذي اجتهد في تقليده وهو نص كان للنقد معه شأن. غير أن النسبية هنا؛ أعني نسبية هذا الحكم تدلل عليها المناهج الجديدة ذات النزوع الاستثنائي التي قرأت نصا تقليديا وكانت باعثا على إشاعة الابتكار وبث روح التجاوز، وهي السمة الأبرز التي يفترض بالنقد أن يتحلى بها؛ لأن الحاجة إلى المنهج النقدي الذي يوجه المبدعين ويحثهم على التطور والنماء الإبداعي تشبه الحاجة إلى ظهور مبدعين كبار في حقل الشعر مثلا. وميزه التطور الفني في الأمم المتقدمة ثقافيا أن النقد يستقبل الابداع ويستشرف مستقبله ويجتهد في تطويره، أما في الواقع المتخلف فالنقد تابع لا يأتي بجديد.

ومن كل ذلك نخلص إلى أن علم القراءة هو الذي يبدع المناهج باستمرار، وأن الوعي النقدي حتى يكون فاعلاً مؤثراً فإن به حاجة إلى أن يعمل على وفق مناهج تقتضيها طبيعة النصوص، وتستلزمها خصوصية كل نص أو تجربته الفنية. غير أن المناهج من القديم الضارب في الذاكرة الجمعية إلى الحديث المعاصر المنفعل بلحظته الحرجة، يمكن أن تنقسم إلى خمسة محاور هي اتجاهات في التفكير المنهجي:

1- المناهج التطبيقية.

2- المناهج التنظيرية.

3- مناهج تنظير ثم تطبيق.

4- مناهج تطبيق ثم تنظير.

5- مناهج ذات نزوع فلسفي.

معنى ذلك أن المناهج عند القراءة في تربة النص الفني ومنه الشعري تتنازعها ثلاثة آفاق هي: التنظير والتطبيق والنزوع الفلسفي. والناقد يحاور النص الإبداعي مأخوذاً بعناصر

أفق معين أو أنها تتنازعه بشكل أو بآخر، بما تأتي فيها قراءته النقدية وقد سارت في واحد من هذه الاتجاهات الخمسة أو غلب عليها أكثر من سواه، وإن بشكل نسبي.

ذلك أن الناقد يتكلم نقديا بكلام منهج معين، أياً كان ذلك المنهج، وهو مأخوذ بقراءة النص المدروس ومستند إلى معايير يضمرها حينا ويفصح عنها حينا آخر، تجد لها صدى في تربة النص أو في فضاته، فإن كانت في تربة النص تَبدّى التطبيق وبدا المعيار، وان كانت في فضاء النص تقدّمُ بالتنظير وصفاً وتوصيفاً وشرحا وتفصيلا، وهو في هذا يراوح في قناعاته، يقدم رؤية ويؤخر أخرى، لأن روح النص الاستثنائي تستعصي على حدّ المعيار القبلي، وهي مع المعيار النصي / البعدي ليست على وفاق دائم، هي تثرى بالاختلاف أكثر من ازدهارها بالتوافق والمواصفات، ولذا سأشير إلى هذه المحاور الخمسة على نحو من الايجاز لوضوح الفكرة فيها.

1- المناهج التطبيقية هي المناهج ذات الوعي المعياري التعليمي الكاشفة عن الفن عبر عناصر بنائه الأولية، والتي يتناسب فيها وصف المعيار مع مضمون الأداء الفني بما تكشف القراءة فيه عن الجمال وعناصر الإبداع بوسائل يضمرها النص بالضرورة وتبني عليها قواعده حتما، وهذا ينسحب من النص إلى محيطه لتكون أعرافه وأنساقه ومواضعاته موجهاتِ قراءة، وينسحب قليلا إلى مبدع النص لتكون بعض لمحات حياته جزءاً في هذا الاتجاه، ولعل المنهج البلاغي التقليدي انموذج في هذا الاتجاه وكذلك المنهج اللغوي المعياري ومناهج الأساليب التكوينية، سواءً ما كان من البنيوية التكوينية أو البنيوية الأسلوبية ومناهج دراسة الصورة الشعرية في القصيدة العربية على نحو عام.

وتتصف المناهج التطبيقية بوعي وظيفي مؤثر وعناصر تعليمية مباشرة تجد لها صدى لطيفا لدى الدارسين في مراحل تعلّمهم الأولية وفي تجارب قراءاتهم قبل الأكتمال النسبي والقدرة على التميز، وهي تشيع إمكانية التقليد على نحو لافت للنظر، ولهذا تجد لها صدى واسعا في المؤسسات التعليمية، وهي مهمة هناك في مراحل التعليم حيث يحتاج الدارس إلى فهْم النص انطلاقا من تطبيق المعيار، وتعلّم كيفية القراءة والوعي بالمصطلحات انطلاقا من معرفة كيفية اشتغال الأديب أو الفنان بعناصره الإبداعية التي هي في الواقع مكونات كل جنس فني أو أدبي. أما في المؤسسات الجامعية فحضورهُ يتضح اكثر وأمثلتها في رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه تستعصي على الاحصاء، لأن الدارس هناك يقدم دراسة منهجية

(مصادرة) يسبق المصدر فيها رأيه ويسبق المعيار النص، ولذلك تجنح نحو التطبيق والايضاح المنهجي المقنع وهي شكل من المناهج لاغنى عنه، في بناء الذاكرة النقدية وتأسيس ملاحظاتها الأولى لأن الأخذ بها يفضي- بالضرورة إلى تجاوزها عبر الإضافة إليها غير أن تقديسها بالوقوف عليها لايخدم الوعي النقدي ولا ينصف علم القراءة في أجلى معطياته ازدهارا.

2- المناهج التنظيرية التي غلب فيها الوعي النقدي التنظيري على التحايل النصي- المباشر الذي يتعمق للنصوص كاشفا عن معانيها الفنية وخصائصها الجمالية وعناصر تجربتها الإبداعية، في المناهج التنظيرية ينشغل الوعي النقدي باثبات الرؤى المنهجية عبر طروحات لاتدل على صدقيتها بالشواهد النصية أكثر من المبررات السياقية والنظر الأدبي العام لبواعث الفن الواقعية وانعكاساتها على أجناس إبداعية بما يكون لها من تأثير في المحصلة الاخيرة على مناهج نقده وآليات قراءته. والمنهج الجمالي أنموذج في هذا الاتجاه حيث يجتهد الناقد الجمالي في عرض صورته وبواعثها ومكوناتها وانعكاساتها الممكنة على النص بما يكون فيه معنيا بالنظرية أكثر من عنايته بـ التطبيق. ولما كان الجمال مفهوما نسبيا ووعيا متجدداً أقرب إلى النص الابداعي منه إلى أن يكون معيارا نقديا فقد أسهم ذلك في إشاعة التنظيرات فيه وعنه أكثر من التطبيقات. ومن المناهج التنظيرية التي دعا اليها شكري فيصل في كتابه المهم (مناهج الدراسة الأدبية) الذي يحتفظ باهمية نابعة عن طرحه لآراء ومناهج طرحا مبكرا فتح في بعضها أبعاد الرؤية لمن جاء بعده، ذلك هو (المنهج الأقليمي) الذي اجتهد في التنظير له أمين الخولي في كتابه (الأدب المصري) حيث عني هذا المنهج بالمزايا البيئية والخصائص الاقليمية التي ينفرد بها أدب معين في بيئة إقليم معين بما تكون فيه تلك المزايا والخصائص (البيئية الاقليمية) مؤثرة في إبداع النص الفني ومضفية عليه سمات تميزه من غيره، وهنا كان النقاد الاقليميون ينظرون لأثبات ذلك بالرؤى والافكار والطروحات الغالبة المهيمنة على النص بما كان التنظير عندهم غالبا والتطبيق ثانويا، ثم أن الشكل الفني أو الأدبي لم يطرأ عليه جديد استثنائي يستدعي قراءة فيه انطلاقا من النزوع الاقليمي ومثل هذا المنهج العرقي أو الرسي حيث العناية بالعرق أو الرس أو العمق الحضاري لهما بما تكون القراءة في العمل الفني أو الأدبي منطلقة من أدعاء تميّزه انطلاقا من الانتماء العرقي أو الانتساب الرسي، بما يكون الرس أو

العرق معيارين في القراءة النقدية، ولما كان هذا صعب الاثبات دائما فقد شاع التنظير فيه ولم يأت التطبيق بشيء لافت للنظر. ومناهج التنظير اليوم كثيرة جدا.

3- مناهج تنظير وتطبيق وهي اتجاه في المنهجيات النقدية يتقدم التنظير كثيرا على التطبيق ليجيء الوصف والتحليل والتصنيف محتلاً جزءاً ليس كبيرا وإن بدا احيانا عميقا في بعض طروحاته أو نتائجه، والسبب في ذلك يرجع إلى طبيعة المنهج نفسه الذي يستدعي مهاداً تنظيراً وعرضا للآليات النقدية المنهجية وأبعادها التطبيقية وأمكانياتها بين يدي النص الإبداعي ورؤية الناقد فيها وعنها وهكذا يجيء التطبيق حلقة أخيرة هي خلاصة كل ما سبقه من وعي تنظيري، كما في المنهج النفسي والمنهج التكويني أقصد (البنيوية التركيبية) ورائدها الابرز (لوسيان غولدمان) ومنهج الواقعية الاشتراكية والمنهج الماركسي والمنهج العقائدي والمنهج المقارن والمنهج التأويلي والمنهج البنيوي – الألسني الذي أجتهد نقاد عرب معاصرون في عرضه والأتيان على تطبيقه كما في جهود: عبد السلام المسدي وصلاح فضل ومحمد مفتاح ومحمد بنيس وكمال أبو ديب وآخرين. ومن مناهج التنظير والتطبيق؛ المنهج التوليدي التكويني والمنهج الشعري والمنهج الجدلي وغير ذلك مما يستدعي فيها الوعي النقدي أن يجتهد كثيرا من المهاد التنظيري للمنهج ولقدرته على كيفية استقبال النص واستشراف المعنى. ثم أن غلبة التنظير تأتي أحيانا من عمل الناقد على الكشف المسبق عن حيثيات المنهج وآلياته وابعاده في القراءة والتحليل راسما للمتلقي الصورة التطبيقية في ملامح عرضه التنظيري وكأنه يرسم صورة المنهج التطبيقية من خلال صورته التنظيرية، ولذلك يجيء التطبيق محتفلاً بشيء من كشوفات وبيانات تفصيلية ونتائج تحليلية أو تأويلية، كان المتلقي قريبا من توقعها عبر اطلاعه على العرض التحليلي للمنهج نفسه. وفي هذا المناهج قد يجتهد دارسون في قلب المعادلة فتجيء دراسة تطبيقية بشكل لافت للنظر، تستحوذ على استقبال القاريء بالوصف والتحليل القائمين على القراءة النقدية التطبيقية. غير أن الجهود العامة في هذه المناهج جنحت نحو التنظير أولاً.

4- مناهج تطبيق وتنظير وهي المناهج التي يتقدم فيها فهْم المعيار النقدي والرؤية التحليلية لتطبيقاته، على مستويي: القراءة الفنية والقراءة التعليمية التي نجد صداها واضحا في الدراسات الاكاديمية الأولية وأحيانا في رسائل الماجستير حين

يذهب الدارس إلى كيفيات التطبيق وصوره ومعطياته من دون أن يبسط بشيء من رؤية نقدية منهجية منظّرا لمنهجية إنما هو يتعمق في العرض المنهجي عبر التطبيق في قراءة النص، ليتبدّى في تحليلاته عبر آليات العرض وكيفيات القراءة وأبعاد محاورة النصوص، ليجيء وصفه النقدي خالصا في جملة نتائج كاشفة عن ملامح التجربة في النص المدروس، وفاتحة أفقاً (تعليميا) للدارس الأولي قد يفيد منه عبر (القراءة التقليدية). وان المناهج الوصفية التحليلية أو البنيوية الشكلية أو الأسلوبية المعيارية أو اللغوية المعيارية والوصفية والتاريخية وحتى التوليدية بشكل أقل، قد يذهب إلى العناية القصوى بالتطبيق بما يرد فيه التنظير امتداداً له، كما في دراسات من قبيل: التصوير الاستعاري في (....) أو البنيات الدالة في (....) أو البناء الفني في (....) أو لغة الاستعارة في (....) أو البنيات الأسلوبية في (....) أو تجربة فلان دراسة أسلوبية أو النص (....) دراسة أسلوبية. وغير ذلك مما يشيع في الابحاث الأكاديمية، من ابحاث التخرج والماجستير والدكتوراه إلى أبحاث الترقية وغيرها لأن المساحة المفتوحة أما الدارس تتيح له أن يجتهد في قراءة (نص معين) قراءة منهجية منطلقا فيها من معطيات التطبيق إلى صورتها الفنية إلى خصائص تجربتها الإبداعية إلى مفهوم المنهج نقديا في الكشف عن كل ذلك، وهي طريقة ايجابية في القراءة النقدية في هذا الاتجاه. قليلة هي المناهج التي يحتل فيها التطبيق مساحة الرؤية التنظيرية كلها، لأن الحال موصولة بوعي الناقد الذي يجمع إلى التقريب والتناسب إلا ما كان متصلا بالنزوع التعليمي لمراحل (عمرية – ثقافية) معينة، غير أن وضوح التطبيق على التنظير وارد في المناهج عامة.

5- مناهج النزوع الفلسفي (فائض القراءة النقدية) وهي القراءات النقدية التي ينفعل فيها الوعي النقدي انفعالا باذخا في قراءة العمل الفني ومنه الأدبي الذي منه الشعر فيأخذ باستشراف المعنى عبر طرائق تحفل بفائض من القراءة النقدية يصل معها القاريء إلى آفاق تأويلية قد لايذهب اليها العمل المدروس، لأن الناقد قد احتفل بوعي منهج صار معه النص يقول معاني هي فوق طاقته الاستشرافية ومن ثمة صنع الناقد منهجا يذهب في التقويل عبر آليات تتعمق في المتن بفلسفة باذخة في نزوعها التأويلي يصل معها الوعي النقدي إلى تخوم التفكيك السلبي للعمل المدروس، ويعد المنهج التفكيكي (النقضي / التقويضي / التشريحي) أنموذجا في

هذا الاتجاه. حيث تسعى التفكيكية إلى تحرير العمل الإبداعي من قيد القراءة الأحادية أو المغلقة او ذات البعد الواحد او الوظيفية، وبحسب أمبرتوايكو فقد عمل جاك دريدا في نزعته التفكيكية إلى ((تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح)) [21] فالمنهج التفكيكي يذهب إلى أولوية اللغة على الدلالة وإلى تقويض البعد الواحد للنص والاخذ بمبدا اللاتماسك فهو بحسب دريدا أعني النص (انتاج معان غير قابلة للتجميع) فالعلاقة عنده بين المعني المرجعي المتصل بالواقع والمعنى المجازي المنفتح على التأويل علاقة يهيمن عليها التشويش ولذلك فالتفكيكية منهج إشكالي بأمتياز حظي بانتقادات ثرية [22] وهي جاءت إثر أزدهار البنيوية فكانت أشبه بمعارضة لها. حتى أن المصطلح نفسه (لفظا واصطلاحا) يعارض (البنيوية) وبحسب عبدالله إبراهيم؛ يدل مصطلح التفكيكية في المستوى الأول على التهديم والتخريب والتشريح، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية ولكنه في محصلته الأخيرة يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية وإعادة النظر فيها وإليها... فهو حركة بنائية وضد البنائية [23].

وقد يلحظ المتلقي ثراءً فلسفيا فائضا عن عمق النص المدروس في المنهج التفكيكي وفي غيره، لأن الحال تخص وعي الناقد قبل آليات المنهج أو فاعليته المنهجية. ولكن التفكيك منهج لافت للنظر في هذا الاتجاه.

هذا التقسيم الخماسي للمناهج عامة لايعني أن هناك مناهج تطبيقية صرفا وأخرى تنظيرية فقط، وثالثة يغلب التنظير فيها التطبيق ورابعة يغلب تطبيقها التنظير وخامسة ذات نزوع فلسفي فائض عن حاجة المعنى الفني الذي يزخر به العمل الإبداعي، إنما يعني أن الوعي النقدي المنتج لفعل المنهج بين يدي قراءة النص قد يذهب عند مجموعة من النقاد إلى التطبيق أكثر من التنظير أو غير ذلك مما سبقت الاشارة إليه. أو أن طبيعة المنهج النقدي تستدعي من الناقد ذلك النهج أو هذا. أو ان الغاية التي يذهب اليها الوعي النقدي تستهدف ذلك الامر. بمعنى أن ذلك نسبي في المناهج عامة ولكن يمكن الإشارة إلى جملة مؤثرات أسهمت في هذا التقسيم الخماسي هي:

(1) ربما تكون طبيعة المنهج النقدي متضمنة النزوع التنظيري أو التطبيقي أو الموازنة بينهما. من جهة التأسيس للمنهج أو عرض الرؤية النقدية أو كشف المعاني

الاصطلاحية النقدية للمصطلحات وغيرها مما هي ثوابت في علم المنهج توجه المنهج بحكم طبيعته أو خصوصيته إلى هذا المنحى أو ذاك.

(2) نزوع الناقد إلى تحقيق أهداف تذهب اليها ثقافته في هذا الاتجاه أو ذاك وهنا قد يكون موضوعه يستدعي التنظير أكثر أو التطبيق اكثر او الموازنة أو غلبة احدهما على الاخر، وهكذا يجتهد النقاد في تحقيق معانيهم النقدية من خلال قدراتهم ليس في ابتكار المناهج وزراعتها في تربة النص إنما من خلال تحريكها لهذه الوجه أو تلك، كما في النزوع الفلسفي الفائض في حال المنهج التفكيكي.

(3) طبيعة العمل المدروس ولا سيما الشعر الفن الأشكالي بامتياز تسهم بقوة في إشاعة نزعة الاجتهاد والابتكار في اختلاق مناهج لقراءة الشعر تتباين من ناقد لآخر وأوسع من ذلك تتباين من نص لآخر، لأن النص هو التربة التي يتعمق فيها الناقد لزراعة المنهج واستثماره بعد ذلك.

(4) تسهم الغاية التي يقصدها الناقد في تحريك المنهج وكيفية ممارسته لفاعليته في القراءة والوصف والتحليل والتصنيف بين يدي العمل الفني، فقد يذهب إلى اقصى التطبيق التعليمي المباشر وقد يلج عمق التأويل الفني كاشفا عن الخصائص الفنية لابداع النص، كما في المنهج البلاغي والمنهجيات الأسلوبية.

ثالثاً: في المصطلح النقدي:

القراءة النقدية الواعية هي أمُّ المصطلحات، والنص أبوه، فهو خلاصة التزاوج المثمر بين القراءة والنص، وان قدرة الناقد على الكشف عن عناصر الشكل وخصائص التجربة في النص المدروس إنما تتبدّى واصلةً للمتلقي عبر لغة نقدية هي أشبه بالجسد الذي لا حياة فيه لولا قلب فيه ينبض أسمه (المصطلح النقدي) فهو ضمير القراءة في الوعي والأيحاء والقصد، هو فن لأنه خلاصة تجربة فنية في القراءة، وهو علم لأنه يخضع لقواعد ومعايير أو أسس وضوابط يرجع اليها الناقد بشكل أو بآخر في وضع المصطلح وفي التناسب بين (المصطلح به والمصطلح عليه) ثم أن القراءة النقدية لا تؤتي ثمارها مالم تكن لغة التعبير عنها ترتكز على شبه مسلمات أو حدود قصد وتعبير عليها هي المصطلحات؛ وبالنتيجة فليس هناك من علم إلاّ وله مصطلحاته، وليس هناك من مبدع كبير في النقد الأدبي وغيره من المعارف والعلوم إلا ويتميز بمعجم اصطلاحي يوشك أن ينفرد به جزئيا في القراءة والوضع والاصطلاح. كل

حقل معرفي ثم كل علم إنما ينشأ منتجا مصطلحاته نشأته، ومن ثمة فالمصطلح تاريخ العلم. وهو في النظرة الشمولية علم، ومن جهة الابتكار بين يدي القراءة الواعية هو فن. وإن أكثر عناصر العلوم تداولاً بين لغات الأمم والشعوب هي مصطلحات العلوم هي سفارات العقول بين الحضارات، وسفراء الألسنة بين اللغات، ذلك أن متحدثاً في أي علم اذا لم يصدر في كلامه عن لغة المصطلح في الحقل المعرفي أو العلمي الذي يصدر عنه فإن كلامه سيقع في دائرة الغياب وضعف الفهم. وعلى الرغم من كون المصطلح مجازا في العلم فهو أشبه بـ (اللفظ المجازي) الا أنه المواضعة عليه علميا تضعه في مساحة الحقيقة العلمية كما أن مجاورة بعض المصطلحات في دلالتها اللغوية تعمّق فهمها لدى المتلقي وتجعل المصطلح أكثر رسوخا، وهي ما ينبغي أن يُعنى به الدارسون والعلماء.

لغة المصطلح تنتقل باللغة من مستوى كلام اللغة عن الناس والحقائق والاشياء إلى مستوى حديث اللغة عن نفسها في سياقات كلامها عن الناس والحقائق والاشياء، ولهذا فان هناك ماهو خاص في لغة العلم يعرفه أهل الاختصاص به، وهناك عام يحيط به كثير من الناس علماً أو معرفة ودراية.

وأركان لغة المصطلح ثلاثة رئيسة هي:

(1) المصطلح به وهو الدال في سياقات معينة للتعبير عن معنى أو معان مخصوصة في حقل معرفي أو علم معين، بما يكون فيه لفظ الدال محيطا بالقصد الذي يذهب إليه وافيا بالدلالة عليه في وعي المتلقي أو ذهن القاريء.

(2) المصطلح عليه وهو الواقع أو الممكن أو المتخيل أو ما يمكن أن يكون موجوداً بشكل ما، ذاك الذي يجد الداعي النقدي في لفظ معين وصفا اصطلاحيا دالاً عليه، فهو ليس لفظا، إنما هو شيء ما يذهب اللفظ إلى قراءته، فهو الماء الذي صدر عن قراءته كل مصطلح حي وهو تربة إنبات المصطلحات. هو الفعل الواقع المثير لنزعة اللغة في التعبير. وفي حال قراءة النص الأدبي ومنه الشعر، فان طبيعته كونه (مصطلحا عليه) ذا طبيعة إشكالية هي ماتثير واضع المصطلح إلى الاجتهاد في الوصف والتحليل. ان (المصطلح عليه الإشكالي) يثير بالضرورة (مصطلحاً به) إشكاليا. لأن تعدد الطروحات في التعامل مع النص الاشكالي ينتج عنه قدر من المصطلحات المتباينة، وهي نتيجة إيجابية في المعنى الإبداعي ولا سيما في الشعر.

(3)المصطلح له هو الآخر، هو المتلقي، حيث التعبير يهدف إلى غاية هي القارئ والمتلقي هنا شبه بريء من تحاور أشكال الوعي بين (المصطلح به) بوصفه دالاً اسمه المصطلح و (المصطلح عليه) كونه شيئا ما يعبر عنه المصطلح. لأن المتلقي أو (المصطلح له) يحتكم إلى سياق العمل في الكشف عن دلالة المصطلح، كما يلجأ إلى المعطيات المجاورة للسياق العام والنصي أيضا، مما يخدم المتلقي في الاحاطة بمعنى (المصطلح) في هذا الاتجاه أو ذاك. مع ان (المصطلح له) هو الغاية من كل ذلك، فإن غاب عنه القصد، قد لايكون المصطلح مثمرا، ولذا تنصب قراءات نقد النقد على هذا.

وقد كانت عناية القدماء بـ (المصطلح) كبيرة فهناك مصنفات في هذا الاتجاه لعل أبرزها: كتاب (التعريفات للشريف الجرجاني) وكتاب (مفاتيح العلوم للخوارزمي) وكتاب (اصطلاحات الفنون للتهانوي) وكتاب (المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتحكمين لـ علي بن يوسف الآمدي) وفي العصر الحديث ازدادت العناية بالمصطلح كونه علماً لايستغني عنه كل علم. ومن المعاجم الحديثة: معجم المصطلحات الأدبية لـ (محمد رشاد الحمزواي) ومعجم الألسنية لـ (بسام بركة) ومعجم المصطلحات الأدبية لـ (سعيد علوش) معجم المصطلحات النقدية في النقد القديم لـ (أحمد مطلوب) ومعجم المصطلحات البلاغية لـ (أحمد مطلوب) و (دليل الناقد الأدبي) لـ (الرويلي والبارعي) والمعجم الأدبي لـ (جبور عبد النور) ومعجم المصطلحات الأدبية الحديثة لـ (محمد عناني) وغيرها كثير وهناك معاجم مختصة بالتجارب الاستثنائية في فنون النثر والشعر، من قبيل (معجم مصطلحات النفري) لـ (هيفرو محمد علي. أما المعاجم المترجمة فمنها الخاص مثل: معجم المصطلح السردي لـ (جير الدبرنسي. وترجمة: عابد خزندار) منها العام في مصطلحات النقد الأدبي، أو مصطلحات الفنون عامة؛ وقد اجتهد المعربون والمترجمون في النقل عنها والتنصيص إليها.

وكل هذا متأت من الحرص العلمي والفني أو الثقافي على توحيد لغة العلم بما تكون فائدة المتلقي أو (المصطلح له) مثمرة، وفائدة العلم في التواصل والازدهار المعرفين عالية، ذلك أنه دال على الصلاح والصلح والمصالحة أو المواضعة فالاصطلاح في مادة (صلح) ((هو اتفاق قوم على تسمية شيء باسم بعد نقله عن موضوعه الأول لمناسبة بينهما أو مشابهتهما في وصف وغيرهما)) (24) في معنى اتفاق على شيء مخصوص بدال معروف اصطلح على قصدية معناه في اتجاه معين. فهي ضمن الحقل الثقافي العام ((كلمات متفق على استخدامها بين

أصحاب التخصص الواحد للتعبير عن مفاهيم علمية لذلك التخصص)) [25] والمصطلح على نحو عام ((علامة لغوية تقوم على ركنين أساسيين، لاسبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضموني، أو حدها عن مفهومها. أحدهما: الشكل أو التسمية. والآخر: المعنى أو المفهوم أو التصوير، يوحدهما التحديد أو التعريف أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني)) [26].

فهناك الاصطلاح وهناك المصطلح وهناك علم المصطلح. أما الاصطلاح فمتصل بالكيفية وأما المصطلح فصادر عن معنى نتيجة الفعل الذي تمخضت عنه تلك الكيفية وأما العلم فهو ما يعالج تكوين التصورات وكيفياتها والأسس العلمية لذلك. فالاصطلاح بحسب الجرجاني هو ((عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما، يُنْقلُ عن موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما. وقيل: الاصطلاح؛ اخراج الشيء من معنى لغوي إلى آخر، لبيان المراد، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين)) [27] أما المصطلح فهو اللفظ الدال بالاتفاق على مظهر فني أو معنى ثقافي أو قصد معين يتضمنه العمل الإبداعي أو يوحي به. فالمصطلح وعي متجدد صار عن حوار ثقافي باحث عن المعنى بين المتلقي والعمل الإبداعي. أما الاصطلاح فاتفاق مستجد بين المتلقين (قاريء العمل) والآخرين الذي توجه اليهم بخطابه. فالاصطلاح مفهوم آخر، بما يشير إلى أن ((مفهوم كل منهما يختلف عن مفهوم الآخر في لغتنا المعاصرة، فنحن نتذوق في استعمالنا لكلمة (اصطلاح) معناها المصدري الذي يعني الاتفاق والمواضعة والتعارف. ونقصد في استعمالنا لكلمة (مصطلح) معناها؛ الأسمي)) [28]. وهناك علم المصطلح الذي هو حقل معرفي يعالج تكوين التصورات وتسميتها، سواء في موضوع حقل خاص أو في جملة حقول المواضيع)) [29] فهو معني بأسس وضع المصطلحات وآلياتها وقواعدها ووظائفها ومفاهيمها ومكوناتها. فهو ((العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها، وهو علم ليس كالعلوم الأخرى المستقلة، لأنه يرتكز في مبناه ومحتواه على علوم عدة أبرزها: علوم اللغة والمنطق والإعلامية (علم الحاسبات الألكترونية) وعلم الوجود وعلم المعرفة وحقول التخصص العلمي المختلفة)) [30] وهناك علم المصطلح العام وعلم المصطلح الخاص وهناك المصطلحية. فعلم المصطلح العام يتناول؛ طبيعة المفاهيم وخصائصها وعلاقاتها ونظمها، ووصف المفاهيم ومكونات المصطلحات وطبيعتها والعلاقات والرموز وأنماط الكلمات أما علم المصطلح الخاص فيعنى بشكل القواعد الخاصة

بالمصطلحات في لغة مفردة كالعربية أو غيرها. أما المصطلحانية فتعنى بكشوف المصطلحات بحسب كل فرع معرفي فهي علم تصنيفي تقريري يعتمد الوصف والإحصاء مع السعي إلى التحليل التاريخي [31]، ولما كان (علم المصطلح) علما مستقرا يتضمن بالضرورة، حقلاً من المصطلحات المنضبطة بشكل أو بآخر كونها تحدد مصطلحيته، بمعنى لايوجد علم من دون مصطلحية مختصة بدراسة المصطلح في ذاته دراسة مورفولوجية مجردة من جهة وأخرى تصله بالمفهوم الذي يعبر عنه من جهة أخرى[32] فقد أوضح عبد السلام المسدي في (قاموس اللسانيات) الفرق بين (المصطلحية وعلم المصطلح) إذ قال: ((ان المصطلحية علم ينحصر بكشوف المصطلحات بحسب كل فرع معرفي، فهو علم تصنيفي تقريري، يعتمد الوصف والاحصاء مع السعي التحليلي التاريخي. أما علم المصطلح فهو تنظيري في الأساس، تطبيقي في الاستثمار، لايمكن الذهاب فيه الا بحسب تصور مبدئي، لجملة من القضايا الدلالية والتكوينية في الظاهرة اللغوية،....، فبين علم المصطلح والمصطلحية فوق مابين المعجمية والقاموسية)) [33] وقد اجتهد الدارسون في إيجاز خصائص المصطلحية في جملة إشارات لعل ابرزها: [34]

1- تنطلق المصطلحية من العناية بتحديد المفاهيم بشكل دقيق، وايجاد المصطلحات الدالة عليها. ثم الاجتهاد في تقنين المصطلحات في ضوء المفاهيم العملية النابعة من طبيعة الموضوع المدروس.
2- علم المصطلح مقتصر على مجال البحث في المفردات على خلاف علم اللغة المعني بالبحث في مجالات بناء الجمل الأصوات.
3- تخضع المصطلحات لمبدأ الاتفاق، ويختص مجال المصطلحية بمجال تكون هذه المصطلحات وتوحيدها وجعلها مواكبة للمسميات.
4- علم المصطلح جزء من التنمية اللغوية ومهمته ايجاد الوسائل الاساسية للوصول باللغات الوطنية الكبرى إلى مستوى التعبير الكامل عن حضارة العصر وعلومه.
5- يعتمد علم المصطلح على الكلمة المكتوبة وليس المنطوقة.
6- يعتمد علم المصطلح على التوحيد المعياري واختيار المصطلح المناسب للمفهوم الأنسب.

7- علم المصطلح ذو أفق عالمي مثل علم اللغة، ويتطلب التوحيد المعياري للمصطلحات أسساً نظرية عامة.

8- لعلم المصطلح وشائج بشتى العلوم، ويجتهد في التعرض للمصطلحات في مجالات محددة يستدعيها العمل الإبداعي لحظة قراءته أو التعامل معه.

وللفعل الاصطلاحي جملة وظائف يمكن عرضها بايجاز فيما يأتي: (35)

1- **الوظيفة اللسانية**: وهي ما يتصل بعبقرية اللغة في استيعاب المفاهيم المتجددة في كل العلوم والحقول المعرفية، وفاعليتها في تعدد طرائق الاصطلاح الكاشفة عن اتساع جذورها المعجمية وثرائها.

2- **الوظيفة المعرفية**: هي ما يعبر عنها كون المصطلح لغة العلم والمعرفة، فالمصطلحات مفاتيح العلوم، وكأن العلم مصطلحات أحسن أداؤها، والصلة بين أي علم وجهازه الاصطلاحي المفاهيمي هي صلة تماه يشبه ما يكون بين الدال والمدلول في المواضعات اللغوية ((فإذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلمي الذي عد مفتاحه، فقد العلم مسوغه، وتعطلت وظيفته)) (36)

3- **الوظيفة التواصلية**: وهي ما يكشف عن قدرة المصطلح على نقل معاني التجربة المدروسة أو المقرءة والكشف عن خصائصها نقلا ثريا واعيا إلى المتلقي، وان وضوح معطيات أي علم لدى المتلقين متصل بقوة الوظيفة التواصلية الجامعة بين العلم بوصفه حقلاً معرفيا وغاياته في المتلقين، فالمصطلح هو أبجدية التواصل بين العلم ومتلقيه وكل حديث في أي علم إنما هو حديث بكلام مصطلحاته.

4- **الوظيفة الاقتصادية**: وهي قيام المصطلح بتخزين كمّ معرفي هائل في وحدات مصطلحية معينة، تختزن فيها الكلمات القليلة مفاهيم معرفية هائلة. مع أن الايغال في الاقتصاد بلغة المصطلح عند الحديث في علم معين قد يضعف الوظيفة التواصلية.

5- **الوظيفة الحضارية**: وهي ما تتبدى في قدرة لغة المصطلح العلمي على الهجرة من لغة إلى أخرى ومن حضارة لأخرى، فهي جسر حضاري يحفل به العلم تتصل به الأمم والشعوب ولا سيما من شيوع آليات لانتاج المصطلح مثل: الترجمة والاقتراض، فالمصطلح لغة العولمة، لأن العلم أقوى صلة رحم بين بني البشر.

وانطلاقا من الوظيفة الحضارية فقد بذلت جهود لتوحيد (لغة المصطلح) في العلوم والفنون والآداب، بدءاً من ازدهار علم المصطلح في ثلاثينات القرن الماضي إلى اليوم بخير أنها جهود انكفأت في معظمها على لغة المصطلح في علوم كل أمة بما لا يجعلها شاذة في مصطلحاتها عن الأمم الأخرى. غير أن طرائق وضع المصطلح او طرق وضع المصطلحات هي التي حظيت باهتمام أكبر، ولعل أشهر طرائق وضع المصطلحات أو انتاجها مايأتي :

1- **الاشتقاق:** هو أسلوب إثراء في اللغة، تتطور به وتغنى وتتجدد ثروتها اللفظية ذلك أن الاشتقاق في مفهوم أهل اللغة ((اخذ صيغة من اخرى مع اتفاقهما؛ معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لها، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة)) [37] وفي مصطلحات نقد الشعر الحديث وغيره من الفنون، كان للمصطلح المشتق حضور لافت على وفق قوالب صرفية غير قليلة أبرزها: (افْعل) (إفْعال) (الأفعلة) (فعّل ومصدره التفعيل) (فوْعل) (فعْلن) (تفْعلل) (تفوعل) (تمفعل) والاشتقاق في هذا علم مشترك بين الصرفيين واللغويين وهو لاغنى عنه للمترجمين والمعرّبين وبشكل رئيس (لغة النقد الحديث) في كل الفنون والآداب.

وضمن قالب (فعللة) هناك: الأسطرة والأسلبة والأشكلة والأزْمنة والبنينة والنمذجة والمشْكله والمفهْمه وغيرها كثير جدا.

وضمن قالب (تفْعلل) هناك (تمفْعل) ترد اصطلاحات مثل: تمفصل وتمحور وتموقع وتموضع والتمعني والتمظهر والتمركز وغيرها كثير.

وضمن قالب (فعلنة) ترد اصطلاحات مثل: شعْرنة، انسنة، شكلنة، رهبنة، دوزنة، حدثنة، سيرنة، وغيرها كثير.

وضمن قالب (فوعلة) ترد اصطلاحات مثل: عولمة، خوصصة من (الخواص) والحوسبة والقولبة والجوسسة وغيرها وقد رأى المسدي، أنه من الطريف ((أن تظهر في اللغة نزعة اشتقاق الفعل من اللفظ، وهو في حالة الجمع، مع اعتماد الحرف الزائد، كما لو كان حرفا أصليا، وهذا ما حصل في (الخوصصه / من الخواص) الذي هو جمع الخاصة)) [38] وعموم القوالب الصرفية التي بدا حضورها لافتا في اشتقاق الألفاظ والاصطلاحات وبناء المصطلحات في المناهج النقدية الحديثة إنما هي تعبير عن ثراء اللغة وانفتاحها على التجدد

واتصافها بالحيوية وقدرتها على الاستيعاب والتعبير، لأن الأمر يتصل أولاً بالمتكلم وثانياً باللغة غير ان اللغة العربية في وعي المحدثين ذات ثراء خاص في استيعاب الجديد والتعبير عنه، لأن علم الصرف في مجال الاشتقاق يمدها بالهائل المتجدد، لأن الأساس هنا هو صفاء الدلالة وليس فصاحة الألتزام بالقاعدة.

إن الاشتقاق مصدر رئيس لابتكار المصطلحات أو بنائها بما يضمن صفاء الدلالة وجلائها ((وعليه يبقى استخراج لفظ من لفظ، أو صوغه في أخرى، بحيث تظل الفروع المولدة متصلة بالاصل، والمعنى أن أخذ لفظ من آخر مع تناسب بينهما في المعنى وتغيير في اللفظ من شأنه أن يقدم لنا زيادة على المعنى الأصلي، وبهذه الزيادة يوجد الاشتقاق بغض النظر عن تقسيماته)) [39] وإن نظرة متأنية في المصطلحات الحديثة تشير إلى عمق أسلوب الاشتقاق في إثراء لغة المصطلح الحديث.

2- **النحت والتركيب**: أسلوب قديم في صوغ جملة معينة أو تركيب اضافي أو معطوفين صياغةً تنتج لفظا بمعنى جديد ينتسب إلى بعض ما كان قبل النحت أو كله انتسابا معنويا دلاليا. مثل: البسملة في الانتساب لـ (بسم الله الرحمن الرحيم) والحوقلة في الانتساب لــ (لاحول ولا قوة إلا بالله) وهكذا في (الحمدلة) و (السبحنة) وغير ذلك.

وأسلوب النحت والتركيب قليل الحظ في بناء المصطلحات إلاّ في سياقات معدودة مثل (الزمكان) من الزمان والمكان. غير أن انسيابية المصطلح المنحوت تتصف بشيء من الثقل مما يضعف وظيفتي الايصال والتواصل اللتين يتصف بهما المصطلح مثل: (قوليل) من (قول ودليل) و (قدليل) من (القانون الدليل) و (ندلالة) من (نظرية الدلالة) وغير ذلك. ويرى عبد السلام المسدي ((أن النحت في صوغ المصطلحات يظل آلية غريبة عن اللغة العربية، ولا نفتأ بهذا الصدد نؤكد أن منافاته للسليقة العربية ليس حكما أرتسامياً، ولا هو اتكاء على مجرد الذوق، وإنما هو احتكام إلى نواميس اللغة الضابطة لها من الداخل)) [40] وقلة المصطلحات المنحوتة في الثقافة العربية لا يحتكم إليها معيارا، ولكنها دليل آخر على حيوية اللغة العربية وثرائها في الاستيعاب والاستشراف.

3- **التعريب أو الاقتراض**: طريقة في إثراء اللغة بادخال ألفاظ من لغات أخرى لمقتضيات استثنائية بعد تعريبا وجعلها أشبه بجزء في اللغة القائمة بفعل

التعريب، الذي يطرأ على اللفظ وبنيته، وهو في اللغة العربية عنصر إثراء وتطوير وتجديد، تنبه اليه القدماء مبكرا، لأنه أسهم في تطوير اللغة العربية فصارت لغة العلم على تعدد حقولة، وإن قيام فعل التعريب بأدخال ألفاظ أجنبية للغة العربية بعد تعريبها وإخضاعها للوزن العربي فعل اثراء وتطوير وليس فعل تغييب.

فالتعريب هو ((الثابت المصطلحي حين تتغيّر الاليات الاصطلاحية او تتغاير وتتضارب فتكثر البدائل المصطلحية، ويفقد المصطلح محتواه الدلالي وبعده التداولي))[41]، فحين تتعدد الاجتهادات في ترجمة المصطلح عن الأصل يكون التعريب أو الاقتراض هو الأصل كحل مؤقت، من ذلك أن التفكيكية عُرّبت أولاً تحت مصطلح (الغراما طولوجيا) وقد يتم تعريب المصطلح فيستقر المعرب كما في (الفلكلور) ضمن التعبير عن الثقافة الشعبية أو رموزها ثم صار المصطلح (تراث شعبي أو مأثورات شعبية) غير أن مصطلح (الفلكلور) المعرب هو الأكثر استقرارا وشيوعا. وكما في مصطلح (السيميولوجيا) حيث عُرّبت أو ترجمت إلى (علم السيمياء) ولكن مصطلح (السيميولوجيا) هو الشائع المستقر. وكما في تعريب مصطلح (الشيفرة) عن الانكليزية من مجمع اللغة العربية في القاهرة وفي الدراسات اللسانية العربية المعاصرة حضور لافت للمصطلح المعرب مثل: الفونيم في الدلالة على أصغر وحدة مجردة من المعنى. وفي العلامات اللغوية الدنيا أو الوحدات الدلالية ترد عشرات المصطلحات اللسانية المعربة، بعضها شبه مستقر وبعضها الآخر قلق حتى عند المعنيين به أحيانا.

4- **الترجمة:** هي النقل من لغة إلى اخرى، نقل اللفظ الأعجمي بمعناه إلى ما يقابله في اللغة العربية، فهي الفعل العقلي الذي يجتهد في تحويل إنتاج كلامي معين من لغته الأصل إلى لغة أخرى، معنيا بالحفاظ على المعنى. وطرائق الترجمة كثيرة منها؛ الحرفي والمعنوي، والترجمة المماثلة وغيرها. وترجمة المصطلح فعل إشكالي اذا تمّ تعريبه وليس ترجمته، ولاسيما إذا اضطرّ المترجم للتعريب لعدم وجود ما يماثله أو يقرب إليه في العربية، من ذلك أن رفاعة الطهطاوي ترجم الجرائد إلى (الجرنالات) والكهرباء إلى (الأكترسيته) لعدم ظهور الجرائد والكهرباء بما صار عليه لاحقا. بمعنى أن المصطلح قد يعرّب إلى حين ثم يترجم إذا ظهر له مرادف عربي. كما في ترجمة (الميكروسكوب) إلى (المجهر أو المُكبّر) والمكبر أدق.

ولعل أبرز ما يواجه ترجمة المصطلح في المناهج النقدية هو التقارب الدلالي، من ذلك أن مصطلح (المضمون الوجداني) قد يذهب إلى مجاورة: الجانب العاطفي والإشارة أو التأثير والشعورية والتعبيرية والجمالية وغيرها. وهذا في المصطلحات الرئيسة لافت للنظر، لسبب رئيس هو التباين في قصدية السياق النقدي في الأصل من ذلك ما عرضه عبد السلام المسدي لمصطلح (الانزياح) فهو الانزياح والتجاوز عند (فاليري) وهو الانحراف عند (سبتزر) وهو الاختلال عند (رينيه ويلك وأوستن) وهو الإحاطة عند (بايتار) وهو المخالفة عند (تيري) وهو (الشناعة) عند (بارت) وهو الانتهاك عند (كوهن) وهو خرق السنن واللحن عند (تودورف) وهو العصيان عند(أراغون) وغير ذلك مما يقع في هذا الاتجاه[42].

وفي كل ذلك تبقى الترجمة رافدا رئيسا لاغنى عنه في علم المصطلح حيث يستقي منه الوعي النقدي كثيرا من المصطلحات ويطّورُ أخرى، لأن العقول والأذواق والثقافات إنما تتحاور بالترجمة فتزداد ثراءً، وتقترب من كثير من الحقائق عبر (حوار الترجمة) وربما تصل إلى الحقيقة عبر الترجمة فهي علم لايستغني عنه بنو البشر. وسلبيات المصطلح المترجم أولية لانها لاحقا تصير إلى قرار التعريب أو الترجمة أو الاقتراض باستقرار المصطلح بلفظه الأصل.

5- **المجاز**: المجاز دم اللغة المتجدد وقلبها النابض، وانحراف اللفظ عن سياقه مؤقتا أو عن معناه الشائع لمعنى يقتضيه السياق مؤقتا من المجاز، ولكن ثبات المعنى المجازي يجعله حقيقيا أو يجعله مصطلحا مستقرا. ((يتعامل المجاز مع التواتر فينتج النقل، ويقترن النقل مع اللفظ الفني فيوضع المصطلح، عندئذ يكون المجاز سبيل الرصيد اللغوي العام إلى الرصيد المعرفي الذي هو رصيد المصطلحات العلمية))[43].

واذا كان الكلام المستعمل في غير معناه الحقيقي مجازا، فإن ثبات المجاز يصبح حقيقة في التداول اليومي، ولكنه في التداول الثقافي المتخصص، اذا كان مكتنزا بمعان ومضمرا معرفة معينة فسيكون المجاز إثر ذلك (مصطلحا).

ولغة المجاز أبرز رافد للغة المصطلح في اللغات الأصل، لأن (المصطلح) العربي الأصل أعني كل مصطلح عربي غير معرب ولا مترجم غالبا ما يتضمن في نشأته الأولى أثرا من دلالة مجازية. ومصطلحات الفنون ومنها الآداب تزخر بما يعبر عن هذا الاتجاه. وهو ما يدعو إلى الاخذ بفاعلية اللغة في القراءة النقدية تلك التي تتعمق لكل تجربة فنية خطابا

اصطلاحيا جديدا ينهض بالتعبير عنها والكشف عن معانيها الفنية وخصائص تجربتها الإبداعية.

6- **الاحياء:** هو رافد في إثراء علم المصطلح يقوم على ((ابتعاث اللفظ القديم ومحاكاة معناه العلمي الموروث، بمعنى علمي حديث يضاهيه))[44] ولما كان التراث العربي المدوّن بلغة عربية عريقة تضرب في جذور زمن خصب يكاد اليوم يقترب من أكمال الفيته الثانية فقد حفل بمناهل لابتعاث مصطلحات عربية تعبر عن جديد طرأ في عالم اليوم. مع أن ((استعمال االمصطلح التراثي أو إعماله للتعبير عن معطيات الحضارة الحديثة، عملية محفوفة بالمخاطر إذا ما تمت على وجه الاستعجال وتحت ضغط الظروف، فالمصطلح التراثي – في هذه الحالة – مشدود إلى مرجعية خاصة تختلف تماما عن مرجعية المعطيات الحضارية الحديثة، قد يُفْقِدُ هذه المعطيات حداثتها ويفرغها من مضامينها الجديدة، ليشدها إلى مضامين مغايرة تماما)) [45] ولهذا اقتضى (أسلوب الاحياء) في صناعة المصطلح وعيا خاصا به يضمن له النجاح.

تتيح آليات وضع المصطلح أو طرائق إيجاده وانتاجه للواضع حرية في الاجتهاد والتصور والتعبير، وهو يعني أحيانا تعدد المصطلحات في المفهوم الواحد، كما في (الانزياح) و (السيمياء) و (التشاكل) و (الشعرية) و (الأدبية) و (التفكيكية) و (الثيمة) وغير ذلك من مصطلحات ليست قليلة. وهو راجع إلى جملة أسباب منها: اجتهادات النقاد والدارسين والعلماء والباحثين في اجتراح مصطلحات تجاور مصطلحات أخرى تؤدي ما يقصدون. تعدد اللغات يجعل الاجتهاد منفتحا على التأسيس وليس الترجمة ثم أن تعدد الترجمات بعد ذلك يشيع ترجمات متباينة لمصطلح واحد لايستقر إلا بعد تداول وشيوع كبيرين يضعانه تحت مجهر النظر والتداول والتطبيق حتى تصل معه الذائقة النقدية إلى استقرار دلالي.

إن القول بأسس معينة لتوحيد المصطلحات ممكن في العلوم الصرفة كالكهرباء والهندسة والطب، ولكن ذلك مع الفنون والآداب ومنها نقد الشعر مثلا ليس سهلاً حتى في المصطلحات الرئيسة، كأسماء المذاهب والمناهج وغيرها، لأن الطبيعة الأشكالية للجنس الفني تتسع إلى إشكاليات عند القراءات المنهجية المتعددة، ولكن الطبيعة المختبرية للعلوم الصرفة والنتائج الرياضية أو المستقرة تجعل تصور مفهوم المصطلح واضحا يتيح للدارسين والعلماء ان يتفقوا ولو نسبيا على حدود للأصطلاح تتيح توحيد المصطلحات. ولكن توحيد

المصطلحات في لغة أمة من الأمم ممكن جزئيا اذا كان صدور المصطلح الوافد يمر عبر قناة المجاميع العلمية أو بنوك المعلومات الرئيسة للشعب أو الأمة. أما المصطلح غير الوافد فيبقى مفتوحاً للوعي النقدي في التعامل مع فنية العمل الأدبي أو الفني المدروس. ومن ثمة فإن الدعوة إلى أسس وثوابت لتوحيد المصطلحات تبقى اجتهادات نسبية غير مضمونة النجاح. ومن أبرز الدراسات المجتهدة في وضع أسس للتوحيد المعياري للمكونات الرئيسة للمصطلح، دراسة (فوستر) وقد أقترح فيه سبعة عناصر للتوحيد المعياري، هي بأيجاز: [46]

(1) وضع معجم موحد للمصطلحات في كل حقل يتسنى للباحثين الرجوع إليه.

(2) ترتيب عناصر المصطلح بحسب المفاهيم وترتيب المفاهيم هجائياً.

(3) الأخذ بالشيوع معياراً في وضع المصطلح.

(4) كتابة المصطلح عند الاقتراض أو التعريب بصيغته اللاتينية الأصل.

(5) الأخذ بالصيغة الأصلية للمصطلح، بعرضها في صورتها الاولى قبل تحريفها إن طرأ عليها تحريف.

(6) النطق الموحد للصيغ الأصلية حتى لايطرأ عليها تحريف حين نقلها بالتعريب أو الترجمة إلى اللغة المستقبلية.

(7) ادخال المصطلحات الدولية المتفق عليها من دون تعديل أو انحراف.

وهذه الأسس على وجاهة بعضها يتعذر الأخذ بها جملة في ثقافتنا العربية مثلاً، ولكنها ممكنة في كثير من الثقافات الغربية.

غير أن الحاجة إلى التمييز بين المصطلح والمفهوم ملحة ضرورية لاغنى عنها، ذلك أن المصطلح ليس هو المفهوم ولا هو ((تعيين مفهوم ما، في شكل حروف أو أرقام أو كتابة أو رسم أو تأليف ما من هذه العناصر)) [47] فالمصطلح متصل بالمفهوم، غير أن المفهوم مقولة أو فئة أو مجموعة تتيح للوعي أن يصنف الوقائع ضمن مفاهيم هي مقولات محددة، وكل حقل معرفي يتجه لتحديد دلالة المصطلح فيه واستقرار مفاهيمه، وكلما تحددت دلالة المصطلح واستقر المفهوم اتضح عمق المنهج. (فالضبابية) مصطلح فيزيائي مفهومه يعبر عن الضياء بفعل السحاب أو ضعف الرؤية أو انعدامها أحياناً. و (التشبّع) مصطلح كيميائي مفهومه؛ زيادة المادة المنحلة عن حدّها بشكل لايصبح فيه السائل قادرا على الامتصاص، وهذا ينسحب على عدد هائل من المصطلحات التي تنتقل من علم لآخر، ومن حقل معرفي لآخر،

ومن جنس فني لآخر. فالتمييز بين المصطلح ومفهومه ضروري، لأن القراءة المجازية للمصطلح قد ترتفع به إلى مستوى يصبح فيه مفهومه الأول قديما ويكتسب مفهوما جديداً. كما في انتقال مصطلحي (الضبابية والتشبع) من الكيمياء والفيزياء إلى الفنون والآداب. لأن القراءة التطبيقية هي ما تمنح المصطلح دلالته ومفهومه المتجدد.

ان القول بانفتاح المصطلح من دون ضوابط وعي سلبي، ليس من الفن في شيء وليس من الإبداع في عقل. لأن الانفتاح غير المحدد يقع بالمصطلح في فضاء الانفلات ولا يعود ضميراً صالحاً للقراءة المنهجية النافعة. ولكن الانفتاح الايجابي هو المحدد بمشروعية القراءات المتعددة، مشروعية التأويل الذي يضمر خصوبة العمل الإبداعي. لأن الدلالة ان تنوعت في اللفظ بفعل السياق، فإن تعدد المفهومات ولو على نحو نسبي أمر وارد ولا سيما اذا نظرنا إلى أن ((مبدأ الوجوه مطلب عقلي لايجوز الشك فيه، ولم يكن ينظر إلى الوجوه، باعتبارها مجلى ذكاء خاص، أو نزعة فردية.... اننا حين نأخذ بوجوه النص، نخدم النص، لأننا نخدم انفسنا؛ شعر المتقدمون أن الوجوه، مطلب نفسي- واخلاقي وروحي في وقت واحد))[48]. وجوه النص الإبداعي إدلة ثراء فني، والانفتاح على محاولات ادراكها أو قراءتها منهجيا يفتح في الذات الفاعلة أفق التلقي والاستقبال ويحثها على النظر والتأمل والتأويل، ولاسيما إذا كان النص استثنائيا جديرا بالقراءة. بمعنى ان الانفتاح دستور للقراءة الواعية كانت سلطة النص قد كتبته، والانفتاح الصادر عن ذات المتلقي غير الملتزم بسلطة النص ومكوناتها الكثيرة وابعادها الهائلة هو انفتاح سلبي، لأنه ربما كان ((ارجاع الفهم إلى الذات قولاً باللاتحديد واللانتهاء. هذا اللانتهاء الذي يذيع في هذه الأيام، والذي ألغى فكرة السلطة، وان كان ينقلها إلى شخصية ثانية يسميها المتلقي. اللانتهاء اختراع ذاتي، اختراع شهوات الذات، وملكها الذي لايغيب، اللانتهاء سلطان وهمي سلطان نبع من العجز عن الإصغاء إلى صوت التحدد الواضح)) [49] ان القراءة المصغية إلى كلام النص لاتخرج عن سلطانه في المصطلحات والمفاهيم لانها معنية بالكشف عن تجربته الفنية، وخصائصه الجمالية، هي معنية بالكشف عن ثمار شجرة النص لذائقة المتلقي، واثر ذلك فليس لها أن تزرع في غير تربة النص للبرهنة على خصوبتها الذاتية أولا.

من ذلك نخلص إلى أن العملية النقدية الواعية تقوم على ثلاثة مرتكزات هي: القراءة والمنهج والمصطلحات. تقوم على ثلاثة علوم هي: علم القراءة وعلم المنهج وعلم المصطلح. وهدفها الكشف عن خصائص تجربة العمل الإبداعي في عناصر تكوّنها وكيفية التكوّن، وفي

مفردات بنائها وكيفية البناء، وفي إظهار قيم الابداع واشاعتها وليس إشاعة التقليد، لانها تتعمّقُ لكل تجربة إبداعية ما يؤدي إلى الكشف عن خصائصها الأستثنائية، هي تجتهد في التقييم تجتهد في استشراف المعنى، كونه مستقبل القراءة، وكون العملية النقدية مستقبل الإبداع، لانها تجتهد في التأمل وتبدع في التأويل وتخلص إلى الاستشراف عبر حوار مثمر بين كيفية في الابداع وكيفية نقدية منهجية في استشرافه، على نحو استثنائي.

مرتكزات العملية النقدية الثلاثة: القراءة والمنهج والمصطلح. لاسبيل للفصل بينها على مستوى الإجراء، وان الضرورة الكشفية على مستوى التنظير هي التي استدعت الفصل مجازا لغرض العرض وتحديد الكيفية ومنهجها وآلياتها تنظيريا. أما اذا اتجه الوعي النقدي إلى مستوى الإجراء بين يدي النص فإن التكامل بين هذه المرتكزات الثلاثة هو مايصل بالعملية النقدية إلى نجاحها الممكن. فالعملية النقدية علم في اتجاه مرتكزاتها بأصولها وفروعها إلى جهة واحدة هي عمل إبداعي معين. وهي فن في اتجاه الذائقة النقدية، فهما واستيعابا وتأويلاً إلى الاحاطة بخصائص النبض الفني للتجربة الجمالية في هذا العمل أوذاك. والجمعُ بين علمية العملية النقدية وفنيتها في اتجاه التعامل مع التجارب الابداعية ومحاورتها هو ما يخلص بها إلى نتائج مثمرة.

الهوامش

(1) القراءة والحداثة، حبيب مونسي، ص6.

(2) التلقي الأدبي، الرود إبش، ت ز محمد برادة، ص13، مجلة دراسات سيمائية أدبية، العدد (6) لسنة 1992.

(3) تشريح النص، د. عبدالله الغذامي، ص44.

(4) جماليات المكان، غاستون باشلار، ص26.

(5) ينظر الفصل الثاني (أصول عمود الشعر في التنظير النقدي) من مقومات عمود الشعر الاسلوبية في النظرية والتطبيق، د. رحمن غركان، ص49- 127.

(6) النقد الأدبي وانتماء النص، عبد السلام المسدي، ص16، مجلة علامات ج 5 م 2. عدد سبتمبر، السعودية، 1992 ز

(7) نفسه، ص17.

(8) مصطلحات النقد العربي السيميائي، د. مولاي علي، ص206 – 207.

(9) النص الأدبي، من أين وإلى أين، عبد الملك مرتاض، ص15. وينظر، نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي، شايف عكاشة، 3/ 107.

(10) نظريات القراءة والتأويل الأدبي، دز حسن مصطفى، ص118.

(11) القراءة والحداثة، حبيب مونسي، ص137.

(12) البنيوية والأدب، روبيرت شولتز، ت. حنا عبود، ص17.

(13) جمرة النص الأدبي، د.عز الدين المناصرة، ص472.

(14) الموضوعية البنيوية، عبد الكريم حسن، ص31.

(15) مالاتؤديه الصفة، حاتم الصكر، ص7.

(16) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ص245.

(17) أهداف النقد المشروعة، فكتور برومبيرت، ترجمة، د. يوئيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام العراقية، العدد (1، 2، 3) بغداد، 1995. ص63.

(18) الحبكة المنغمة، عبد الجبار عباس، د. علي جواد الطاهر، ص16.

(19) تأملات حول إشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث، د. صلاح فضل، ضمن أعمال مهرجان المربد السادس، لسنة 1986، ص108.

(20) نفسه، ص104.

(21) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، امبرتو إيكو، ص124.

(22) التفكيكية – دراسة نقدية، بيير زيما، ت. أسامة الحاج ص155- 170.

(23) مصطلحات النقد العربي السيميائي، د. مولاي علي، ص208 ز

(24) كتاب التعريفات، الجرجاني، مادة صلح.

(25) الأسس اللغوية لعلم المصطلح، محمود فهمي حجازي، ص8.

(26) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي، د. يوسف وغليسي، ص27- 28.

(27) كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني، ص44.

(28) المعاجم والمصطلحات، د. حامد قنيبي، ص57.

(29) معجم مفردات علم المصطلح (مواصفة إيزو رقم 1087) ترجمة هيئة المواصفات والمقاييس العربية السورية، ضمن مجلة (اللسان العربي) ص223، عدد (24) لسنة 1985.

(30) مقدمة في علم المصطلح، علي القاسي، ص6.

(31) ينظر، الأسس اللغوية لـ (علم المصطلح) محمود فهمي حجازي، ص20 وقاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، ص22.

(32) مصطلحات النقد العربي السيميائي، د. مولاي علي، ص31.

(33) قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، ص22.

(34) الأسس اللغوية لعلم المصطلح، محمود فهمي حجازي، ص24-27. ومصطلحات النقد العربي السيميائي، مولاي علي، ص38- 39.

(35) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي، د. يوسف وغليسي، ص42- 45.

(36) المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، ص7.

(37) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، 1/ 346 ز

(38) مباحث تأسيسية في اللسانيات، عبد السلام المسدي، ص114.

(39) مصطلحات النقد العربي السيميائي، د. مولاي علي، ص59.

(40) المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي، ص28.

(41) إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي، د. يوسف وغليسي، ص461.

(42) الأسلوبية والأسلوب، المسدي، ص100- 101.

(43) قاموس اللسانيات، المسدي، ص44.

(44) المصطلح النقدي، المسدي، ص105.

(45) حفريات في المصطلح، بحث، محمد عابد الجابري، ص22. مجلة (المناظرة) مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج، عدد (6) الرباط، 1993.

(46) الأسس اللغوية لعلم المصطلح، محمود فهمي حجازي، ص90- 91.

(47) المفاهيم معالم، محمد مفتاح، ص6.

(48) اللغة والتفسير والتواصل، مصطفى ناصف، ص77.

(49) نظرية التأويل / مصطفى ناصف، ص156.

المصادر والمراجع

- الأسس اللغوية لعلم المصطلح، محمود فهمي حجازي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام السدي، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس – ليبيا.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، د. يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
- البنيوية والأدب، روبير شولتز، ترجمة، حنا عبود، بيروت، 1981 ز
- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، إمبرتو إيكو، ن. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
- تشريح النص، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء – المغرب، 2006.
- التفكيكية – دراسة نقدية، بيير زيما، ت. أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت، 1996.
- جمرة النص الأدبي؛ مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، عز الدين المناصرة، عمان – الأردن، 1995.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ت. غالب هلسا، بغداد، 1980.
- الحبكة المنغمة، عبد الجبار عباس، إعداد: علي جواد الطاهر وعائد خصباك، بغداد، 1994.
- قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1984.

- القـراءة والحداثـة؛ مقاربـة الكـائن والممكـن في القـراءة العربيـة، حبيـب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني، تحقيق إبـراهيم الابيـاري، ط4، دار الكتـاب العربي، بيروت، 1998.

- اللغة والتفسير والتواصل، مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفـة، الكويـت، ينـاير، 1995.

- مالا تؤديه الصفة، حاتم الصكر، بيروت، 1993.

- مباحث تأسيسية في اللسانيات، عبد السلام المسدي، مؤسسة عبد الكـريم، تـونس، 1997.

- مصطلحات النقد العربي السيميائي، مولاي علي بوخاتم، منشورات اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق، 2004.

- المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي، مؤسسة عبد الكريم، ط1، تونس، 1994.

- المصطلح النقدي في الـتراث الأدبي العـربي، محمـد عـزام، دار الشرـوق، بـيروت – حلب.

- المزهر في علوم اللغة، السيوطي، ت. محمد جاد المولى، محمـد أبـو الفضـل إبـراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1987.

- المعاجم والمصطلحات، حامد قنيبي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، ط1، جـدة – السعودية، 2000.

- المفاهيم معالم، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط – المغرب، 2001.

- مقدمة في علم المصطلح، عـلي القاسـمي، مكتبـة النهضـة المصرـية، ط2، القـاهرة، 1987.

- الموضوعية البنيوية، د. عبد الكريم حسن، بيروت – لبنان، 1983.

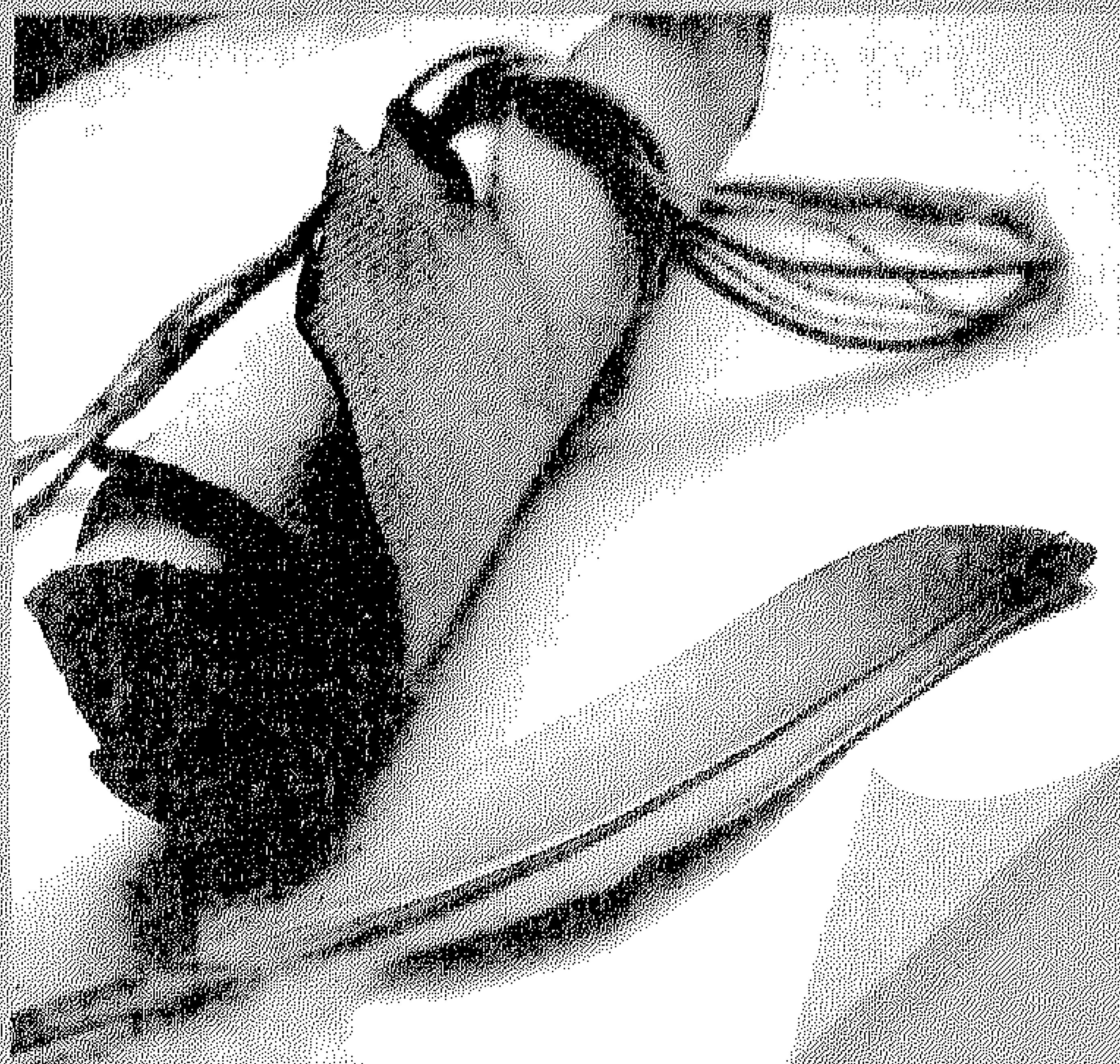
- النص الأدبي، من أين وإلى أين، عبد الملك مرتاص، المطبوعات الجامعيـة، الجزائـر، 1983.

- نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي، شايف عكاشة، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

- نظرية التأويل، مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة – السعودية،2000

- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ت: احسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت، 1958.

الفصل الاول



قصيدة الاداء الموضوعي

مصطفى جمال الدين ايموذجا

استنتاجات.

الهوامش.

الفصل الأول
قصيدة الاداء الموضوعي
مصطفى جمال الدين انموذجا

انطلاقاً من مفهوم: ان لذات الخيال اصح للانسان من لذات الفهم، يمكن القول: ان النص الشعري الذي يهيمن عليه الحس الموضوعي بكل معطياته من مباشرة وتقريرية وتعليمية وارشادية وافهامية وفنية تعبيرية وغيرها هو نص يخاطب الوعي الانساني موضوعياً افهامياً بالشكل الذي تضعف في مجسات البث الفني ذات الاداء الجمالي وترتفع على حسابها الموجهات العاقلة المتصلة بتلبية حاجات خطابية مباشرة وربما آنية تتطلبها اغراض اللحظة النفعية. وفي حالة كهذه فإن قصد الشاعر يكون ذاهباً لانتاج قصيدة اداء موضوعي تحتل بالموضوع وابعاده، باحثة عما يقنع المتلقي البسيط من مقومات الخطاب الاقناعي.

وقد شاعت قصيدة الاداء الموضوعي في الشعر العربي في المرحلة التي تم فيها تسخير فنية الاداء الشعري موضوعياً للتعبير عن ايديولوجيات محددة سواء كانت قبلية ام مذهبية ام سياسية ام غيرها مما كان الشاعر فيها يقول خطاباً موجهاً ذا مقومات انفعالية في الصوت والصورة والبناء، خطاباً يستثير حماسة المتلقي ويستنهض حميته ليستشيط انتماءاً للغرض الذي يرمي اليه الشاعر وفي هذه المرحلة كانت قصيدة الاداء الموضوعي خطبة موزونة مقفاة.

ومن هنا اتصفت قصيدة الاداء الموضوعي بصفات تشترك فيها مع الخطبة او مع المقالات السياسية والتوجيهية الحماسية في العصر الحديث، منها: التوجيه الايديولوجي والغرض الموضوعي المسبق والانتماء المذهبي او الحزبي او العرقي وبالتالي الالتزام بتوجهات الاخر وحاجياته وافعاله وانفعالاته وما يتصل بكل خطواته الفعلية المحسوبة، والمحافظة على حدود الالتزام ومعيارية الانتماء والاخذ بما هو متواضع عليه، بمعنى الانطلاق من تقليد الاخر، وهو يعني تغييب الذات.

وفي هذا الاتجاه يكون التجديد موضوعياً اكثر منه فنياً، وتغيب الحداثة واشكال التجديد بل ينظر اليها على انها صرعة حداثوية محورها لعب لفظي وهوس شكلاني محض لا ينظر لاي بعد للجدوى فيه، ذلك لان الشكل في الاداء الموضوعي مسخر للموضوع، والتناسب بينهما غائب على خلاف ما يجب .

وفي عصر الادب العربي الحديث بدءاً من الشعراء الاحيائيين في الربع الاخير من القرن التاسع عشر والى شعراء عصر النهضة الذين هيمن خطابهم بقوة على المشهد الشعري العربي حتى نهاية النصف الاول من القرن العشرين ثم على المشهد الشعري العربي حتى نهاية النصف الاول من القرن العشرين ثم مروراً بشعراء الالتزام الموضوعيين وبخاصة انفعاليي المناسبات السياسية او غيرهما مما يهيمن عليهم البعد الموضوعي سادت بقوة قصيدة الاداء الموضوعي على مشهد القصيدة العربية كله وقد ساهمت في اذكاء هذا الاتجاه عناصر كثيرة ابرزها:-

- يسهم التقليد في هيمنة الحس الموضوعي على النص الادبي ومنه الشعر لان المقلد يجعل النص او النصوص او التجارب التي يقلدها موضوعاً له بمعنى ان وعيه الفني سيكون مشغولاً باستيحاء ما يقلده رؤية ورؤيا في بعض الحالات، لان التقليد يتضمن معنى ان يتقمص المقلد تجربة من يقلده، فتكون فاعليته موضوعاً في النص التقليدي وهو حال يغيب معه الابداع. وهو ما شاع بقوة عند شعراء الاحياء وبخاصة محمود سامي البارودي ثم تواصل معه في هذا المنحى شعراء عصر النهضة وتمثل المعارضات الشعرية انموذجاً في هذا الاتجاه.
- يجيء الموضوع المسبق ضمن معطيات التوجيه عنصراً رئيساً في شيوع قصيدة الاداء الموضوعي بدءاً مما يعرف بشعر الحكمة ونزولاً الى مستوى النظم التعليمي الذي هو الصورة الموزونة المقفاة من شعر الحكمة !! ذلك ان النص الشعري اذا توخينا فيه التوجيه القسري على وفق ايديولوجية معينة فيجيء صادرا" عن حدود الحاجة داخل في دائرة الموضوعات التقريرية وغائب عن الفن بتجلياته الجمالية، ولهذا لم تكن القصيدة الموجهة الا خطاباً تقريرياً محكوماً بفعل مسبق وموصولاً بتجارب قبلية.

-الالتزام في الشعر يتأتى من صدور الشاعر عن الحدود الموضوعية المباشرة او غير المباشرة لما ينتمي اليه فكرياً او حزبياً او مذهبياً فهو يصدر فيما يقول من شعر عن ذلك الانتماء وهو ما تغيب فيه الذات الشاعرة ويطفح فيه موضوع الالتزام، وتتجلى فيه قيود الانتماء بغض النظر عن حضور القناعة او غيابها، لان الالتزام قيد حتى المسافات التجربة، وكل هذا اشاع قصيدة الاداء الموضوعي على نحو لافت للنظر، وقد عمل ادب الالتزام على التنظير في هذا الاتجاه، ولكن ذلك التنظير لم يخرج بالادب الملتزم عن فاعلية الحس الموضوعي المهيمن وربما الغالب حتى على القيم الفنية او الجمالية في بعض التجارب الشعرية.

- اسهمت الانظمة السياسية الشمولية في تكريس الموضوع بوصفه عنواناً توجيهياً يعمل الخطاب الشعري على تفعيله، لان الانظمة الشمولية كرست الادب ومنه الشعر لخدمة اغراضها الموضوعية وتوجهاتها الفكرية، ومن هنا عمل الادب ومنه الشعر كمنظر في خطابات الانظمة الشمولية بأسماء وعنوانات منها ما يتصل بالقومية ومنها يخص الوطنية وبعضها صادر عن الحزبية وهكذا، ولكنها في كل ذلك عملت على توظيف الفني للموضوعي بل الجمالي للموضوعي حتى غاب احياناً ذلك التناسب المفترض او المتخيل او الواجب بين المعنى بمعناه الابداعي والمضمون بمعناه التعبيري لاجل هيمنة الموضوع بمعطياته التوجيهية التقريرية، ويمكن النظر الى الادب العربي ومنه الشعر في مطلع عصر النهضة بخاصة او الشعر العراقي في الثلث الاخير من القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين حيث نجد هذا النمط واضحاً صارخاً.

- التحزبات او الحزبيات السياسية منها او المذهبية بمعنى ادلجة الشعر بصورة او باخرى تسهم بفاعلية في هيمنة الموضوع، لان الحزبية وعي موضوعي ومعطى فكري وتسخير الشعر لخدمتها على نحو توجيهي معناه هيمنة الاداء الموضوعي على الشعر وفي احسن حالات الاداء تسخير صور الاداء الفني وربما الجمالي لتعبير معطيات الفكر الحزبي او المذهبي وهو حال يتقاطع مع مفهوم الابداع الشعري بوصفه الحداثوي المنفعل بالجديد. وقد شاعت هذه الحال في الشعر العربي في ادب العصر الاموي بخاصة حيث ظهور شعر الاحزاب والتيارات الاسلامية المتصارعة احياناً وكان الموضوع هو التوجه اللافت لنظر المتلقي في ذلك الشكل

من الشعر العربي اما في الشعر العربي الحديث فقد شاع في عصري الاحياء والنهضة ثم مع تعدد الاحزاب والمذاهب السياسية والاجتماعية والدينية حيث صارت تكرس الخطاب الفني الشعري في التعبير عن قضاياها ومعطياتها ليكون خطاباً موضوعياً يدعي الشعرية.

- اتجاه الفن للمجتمع كونه اتجاهاً اخلاقياً اسهم هو الاخر في هيمنة الموضوع وبروزالمعطيات التوجيهية التقريرية على حساب الاثار الجمالية للاداء الشعري، لان النزول بالفن الشعري الى جادة الوعي الجمعي تعبيراً او توجيهياً او استيعاباً تشي بشكل او بآخر بهيمنة الحس الموضوعي، وهذا الفهم شاع بدءاً في الشعر العربي منذ الوعي القبلي (العشائري) حيث كان بعض الشعر دعاية قبلية الى ان جاء الاسلام وصار الشعر دعاية اسلامية الى ان اجتهد المجتهدون فصار الاسلام مذاهب وطوائف فصار الشعر تعبيراً عنها في خدمة تطلعاتها الموضوعية اولاً وفي بث فاعليتها الاخلاقية وهكذا، وهو حال قليلاً ما دخل الشعر فيه معاني الابداع والتجديد وكثيراً ما بقي الشعر مقيداً بسلاسل الموضوعية المسبقة.

- الاغراض المسبقة في الشعر هي اطار الموضوعية الاول، ولو لم تهيمن الموضوعية الفنية على الشعر العربي، حتى النصف الثاني من القرن العشرين من خلال اغراض كانت اهدافاً موضوعية للشعراء لما كانت السيادة الموضوعية لتلك الاغراض على امتداد اكثر من الف وثلاث مئة سنة حتى دخلت القصيدة العربية مرحلة الحداثة فغابت الاغراض المسبقة بموضوعيتها الصارخة عن بعض اجزاء الشعرية العربية وجاءت التجربة الشعرية بمفهومها الابداعي لتكون هاجساً موضوعياً يبثه الفن الشعري بما يجعل ذلك الفن حافلاً بالجمالي والفني بعيداً عن هيمنة الموضوعي.

- البيئة العربية بيئة غير ديمقراطية تعمل على تسخير كل معطياتها وعناصرها لخدمة توجهاتها النفعية الانية في كل تفاصيل حياتها تقريباً فالسياسة فيها تعني الاخذ بما اقره القادة المؤسسون وكل شيء يصدر عن موضوعهم والدين غالباً ما يفهمه الكثيرون على انه الاخذ بما اقره السابقون وتواضعوا عليه والتقاليد الاجتماعية تعني الالتزام بالاعراف المتواضع عليها فلا اجتهاد وهكذا وهكذا.. ولما كان الشاعر فرداً في هذا المجتمع فقد وجد بدءاً ان الالتزام بتقاليد الصفة الشعرية هو

المنطلق الاول. بمعنى ان الوعي المنتج وعي استرجاعي استردادي اتباعي وليس وعياً ابداعياً استثنائياً وهو ما يجعل الوعي الموضوعي مهيمناً.

ان التعامل مع الاسلام بوعي مفتوح وفكر منفتح ونظر متجدد يعني ان نكون مبتكرين ومجددين ومبدعين واولئك المنغلقون في فهم الاسلام على حدود معينة واجتهادات مخصوصة لا يحيدون عنها انها يقعون في الغياب ويتحجرون واسعاً واصحاب ذلك الفكر يهيمن على خطابهم الادبي الحس الارشادي التوجيهي التعبوي وغيره وغيره ويغيب عنه الابداع التجديدي بمعنى ان الموضوعية تهيمن على الفنية او الجمالية ان وجدت في مثل هذا السياق المنتمي.

- تحسن الشعوب البسيطة بقوة تصنيم المتحرك وتأليه الفكر، ذلك ان الانسان كونه مبدعاً وكائناً متجدداً مخلوقاً غير مستقر ليس لاحد من بني جنسه ان يصنمه في اطر محددة لامفك منها ولا حراك فيها وليس لاحد من بني جنسه ان يصنمه في معطيات مخصوصة صدرت عنه ويلزمه والاخرين بها ابداً، والفكر بوصفه معطى انسانياً ليس لاحد ان يقدسه (تقديساً قرآنياً) وليس لاحد ان يؤلهه تأليهاً نبوياً لانه متقلب انسانياً ومتحرك بحاجات الانا واغراضها ومن كل هذا ان الذات الانسانية الداخلة

في تصنيم المتحرك بصورة او باخرى وتأليه الفكر بشكل او باخر لا لايمكن لها ان تبدع فناً جديداً لانها ترى في صور الحداثة موتها وفي الاشكال الحداثوية انقلابات كارثية عليها.

ومن هنا كان النظر الشعري لا يشي بتصنيم المتحرك والا لم يكن شعراً ولاشعوراً.. ولايوحي بتأليه الفكر والا لم يكن فناً ولا ابداعاً جمالياً انها لاصبح دعاية لمعطيات انسانية محددة تتصل بحاجات غالباً ما تكون آنية.

ان صدور الشعر عن الروح يجعله معطى جمالياً وتمرده على الموضوعية يجعله معطى فنياً، وانكسار القيد به يجعله ابداعاً.

والسؤال الذي يجيء الان هو: ما ابرز عناصر قصيدة الاداء الموضوعي في شعر مصطفى جمال الدين؟ ان تشخيص تلك العناصر متصل ببواعثها الموضوعية التي ادت اليها لان الشاعر لا يصدر عن فراغ فيما يقول اذ هو يتمثل بيئته رؤية ورؤيا ويصدر شعره عن

وحي ذلك التمثل، ثم ان معطيات البيئة كلها من خطوات الطفولة الاولى حتى اخذ الشعر يدرج صبياً على شفتيه كلها تتخلق في روحه ووعيه بين يدي كل لحظة يكتب فيها شعراً، فيجيء خطابه الشعري صادراً عن وحي كل ذلك.

ولتلمس هيمنة الموضوعي على كثير من شعر مصطفى جمال الدين ينبغي ان نقرأ محطات حياته ونتصفح مواقفها الموجهة واحتفالاتها اللافتة للنظر لنتصفح معطياتها ونتلمس بعض مجساتها متطلعين الى الكيفية التي اسهمت فيها تلك المحطات في بلورة وعيه الشعري بالاتجاه الذي كشف عن هيمنة الحس الموضوعي على كثير منه.

ويمكن الاشارة الى بواعث الموضوعية، او تلمس العناصر المؤدية الى هيمنة الحسي فيما يأتي وعلى نحو موجز:

- تمثل النشاة الاولى في حياة مصطفى جمال الدين رافداً اولياً او باعثاً رئيساً في تجلّي الحس الموضوعي حيث كانت ولادته في قرية المؤمنين التابعة لسوق الشيوخ من محافظة ذي قار في 5/ 11/ 1927 في مرحلة ازدهار عصر الموضوعية على الصعيد الادبي، عصر هيمنة الحس الموضوعي في كل تفاصيله، حيث لم يصل المجتمع الى مرحلة النضج الفني او الوعي الجمالي المترف في التعامل مع النص الشعري لتكون عنايته باشكال الاداء الفني اكبر من اهتمامه بالبث الموضوعي، ولم يصل الى المرحلة التي يتجلى اكبر من اهتمامه بالبث الموضوعي، ولم يصل الى المرحلة التي يتجلى فيها تخلق الفني والموضوعي تناسبياً في بوتقة واحدة، وفي في اداء او بناء او في تشكيل عملية الاداء الشعري الابداعي. ذلك ان الوعي الانساني في مرحلة الاحياء ثم في مرحلة النهوض يعني بالتوجيه الموضوعي اكثر من عنايته بالبث الجمالي، لان صورة الابداع عنده صورة توجيهية ارشادية موضوعية، وبمعنى من المعاني ارشادية موضوعية تعليمية وهذا ما يفسر لنا شيوع المنضومات التعليمية في هذه المرحلة التي نتحدث عنها (النصف الاول من القرن العشرين) وعناية الشعراء بالموضوع وابعاده عناية تقريرية لافتة للنظر مع ان الشعر بوصفه حقلاً ادبياً جزء صادر عن سيرة الحياة العامة في كل معطياتها، وقد توجه في تلك المرحلة توجهاً موضوعياً اكثر منه ابداعاً جمالياً، وهو ما يفسر تلك لنا كيف ان مفهوم التجديد عند مصطفى جمال الدين متصل بالموضوع الجديد او الغرض الحديث وصادر عنهما وعن هذا المعنى يقول: [1]

جيــل التمــزق والضــياع أقاصــدٌ ما أنـت راكبـه.. أم الحـادي حـدا؟؟

جدِّد- اذا اسطعْتَ الجديـد – بفكـرةٍ تبنيـك رخـواً او تقيمـك مقعـدا..

فالتجديد عنده ما تتمخض عنه الفكرة الجديدة، او الموضوع وليس اساليب البنـاء في الرؤية والتشكيل والبناء الفني.

اذن كانت مسافات النشأة الاولى التقريرية غير متجددة ترتكز على اساس ان يتلقى الطالب وعياً فكرياً خاصاً متصفاً بالقداسة، حيث انتقل مصطفى جمال الدين من الابتدائية – ولما يكمل بعد المرحلة الرابعة فيها ولم يكمل عامه الثاني عشر (1938) – الى الدراسة الدينية الاسلامية على الطريقة (الملائية) في (الجامع الهندي) في الربع الاول من القرن العشرين حيث لم تكن الدراسات الموزونة في النجف الاشرف قد شهدت تجديداً، كان ذلك الانتقال الى الدرس الاسلامي (الديني) توجيه للوعي الناشيء نحو المعطيات الموضوعية في الذات الشاعرة، ذلك ان الدراسة الدينية تأخذ بالماضي ومعطياته الواجبة العتيدة الوجود بوصفها مسلمات لا ينبغي المزج عليها، فهي وعي موضوعي ثابت قد لا تأتيه الغياب من بين يديه ولامن خلفه، وحتى الاجتهاد في قراءة تلك المعطيات الواجبة العتيدة الوجود امر لا ينبغي فيه الخروج على ما تواضع عليه السلف، وهو ما يعني التحرك في دائرة الوعي المسبق ضمن محددات موضوعية شبه ثابتة ومستقرة غير متحركة وكل هذا امر يبث في وعي الشاعر بشكل او بأخر منذ مسافات النشأة الاولى روح التمسك بالموضوع المسبق، بوصفه اجتهاداً او ارتكازاً لامجال للاجتهاد فوقه. وفي هذا الاتجاه كان الشاعر بعد ذلك ينظر الى الحاضر بعين الماضي أي ينظر للحاضر بحسن موضوعي معاصر ينهل من الماضي لا بوصفه رمزاً ايحائياً بل لتوظيفه تعبيرياً على نحو تقريري مباشر، من ذلك قوله في رثاء احد شيوخ الحوزة العلمية، اذ يقول: (2)

ربيـع المعـاني اسـتبطأتك غراسـها وحنت الى جدواك أوراقهـا الصـفرُ

ورب البديع اهتاج من طول شوقه اليك البيان العذبُ والمنطـق السـحرُ

إذا أنكـرت فينـا البلاغـة شـوطها فأنــت ابــو عــثمان فارســها الحــرُ

كأنـك اذ تجلـو غمـوض متونهـا لدى غسق الإفهـام مـن ليلهـا فجـرُ

ويا ابن الأثير استنجدت من وثاقها بـك الفتنـة العـذراء والنكتـة البكـرُ

ذلك ان تداعيات: ربيع المعاني والاوراق الصفر ورب البديع والبيان العذب والمنطق السحر والبلاغة وابو عثمان وغموض المتون وابن الاثير وهكذا كلها ضمن سياقها تعبيرات موضوعية يهيمن عليها الحس التقريري المباشر.

-خصائص المكان بوصفه البيئوي والانساني، المكان الذي عاشه مصطفى جمال الدين في سائرها المهيمن تكرس الوعي الموضوعي اكثر مما تكرس الوعي الجمالي او الفني بمعناه الابداعي او الحداثوي، تتصل تلك الخصائص تجليات وتنبيهاً وتطلعاً متصلاً بالماضي حذراً او نافراً من أي وافد او جديد لان الجديد يجيء الى ذلك المكان ليصدر عنه ثانية، فالمكان تنتمي اليه خطوات الاخرين فكيف اذا كان ذلك المكان هو النجف !! وهكذا كانت كل خصائصالامكانبوجهيها البنيوي والانساني تسير في هذا الاتجاه بشكل او باخر ويمكن قراءة تلك الخصائص خمسة اتجاهات رئيسة يشي بها شعر مصطفى جمال الدين او يوحي بها ن بمعنى انها وجهت وعيه الشعري او كانت بواعث اسهمت في هيمنة الحس الموضوعي على خطابه الشعري، وهذه الاتجاهات الخمسة عاشها مصطفى جمال الدين وتمثلها سلوكاً عاماً في تفاصيل حياته ثم انها اسهمت في توجيه شعره موضوعياً وهي:-

- اتجاه الاستيعاب: ذلك ان المكان الذي تَخلّق فيه مصطفى جمال الدين وعاشه هو ذلك الذي يقصده الناس موضوعياً وروحياً قبل ذلك ليستوعب فيهم وجداً فائضاً وهماً رافضاً ابعاد الضياع فهم يبحثون فيه عما يسكن فيهم وبالتالي يجدون ذواتهم منتمية الى موضوعه ذائبةً في تجلياته ومن هنا نجد مدينة النجف الاشرف تستوعب القادمين اليها روحياً بمعنى انتمائهم الى موضوعها وابعاده وتمثلاته وبخاصة تلك التي تمنحها رموزها المقدسة اصالة وقداسة مطهرة وكينونة متجلية يتمثلها الاخر فيكون جزءاً من موضوع، وبهذا فهو اذا صدر فانما يصدر عنها، واذا ورد الى جديد انما يرد اليها، وبذا تظل تمثلات الموضوع الارشادي التوجيهي التأملي الوعظي اكبر واشمل من التمثيلات الجديد الجمالي الفني واشمل لان الدخول في قداسة الماضي تلك المشعة اشعاعاً يستوعب الحاضر وتمثلاته تجعل امر الجديد مرهوناً به وموصولاً اليه ن ومن هنا يكتسب سمة الموضوعية القائمة. حتى الوافدين الى ذلك المكان انما يأتون ليتمثلوا موضوعه ولينتموا اليه دون ان يسعوا الى التجديد يه او الاضافة له وان كانت فهما في ظله ويوحي منه ولاتخرجان عن بثه الموضوعي.

ودائماً يكشف التعصب الشديد عن انتماء موضوعي عالٍ وفي هذا الاتجاه نجد مصطفى جمال الدين دائم الاشارة الى سمة التعصب والانغلاق في المجتمع النجفي القديم اذ يقول " النجف كما وصفتها لك، مدينة شديدة المحافظة والانغلاق في اكثر مظاهرها الاجتماعية "[3] وي ظل هذه المحافظة يتوجه بالدعوة الاصلاحية شعرياً ولكنه بحذر موضوعي اذ يقول:[4]

يا قوم حسبكم الخمول فقد مضى	زمن بفطرتها تشب الرضّعُ
والعصر عصر لا يشب وليده	الا ليعجبه المفن المبدعُ
(عصر المدارس) عذبها واجاجها	تبني العقول بما يضر وينفعُ
لا عصر (كتاب) قصارى جهده	صحف مباركة وآيٌ ممتعُ
صونوا (مناهجكم) تصونوا دينكم	وابنوا العقول يقم عليها مجمعُ
فالدين ليس يربه ويسوسه	شيخ بمحراب الدجى يتضرّعُ
ولقد عهدنا الدين عند محمد	سيفاً بحالكة المنايا يلمعُ

حيث نقرا التوجه خطاباً تقريرياً موضوعياً يغيب الشعر عنه !!!

- اتجاه الخصائص الانسانية التي يستظل بمعطياتها المكان وابعاده اتجاه موضوعي متوارث يكمل فيه الخلف مسيرة السلف، ويضع في مسلته ما يجعل شرف الانتماء له والصدور عنه مباركاً، انها صور يتكامل فيها الواحد بمضمون الاخر وموضوعيته، ثم ان توارثها عبر الزمان والمكان، جعل موضوعيتها الاجتماعية تحض بقداسة خاصة وبالتزام فريد لا مجال للخروج عليه او التجديد فيه، والا فسيكون الرفض الاجتماعي الجمعي مصيره، ومن هنا فان الاكتفاء يكون في صدى الالتزام وتجلياته الموضوعية وغاية الكمال كذلك، غير ان مدى حيوية كل ذلك هو ما يمكن ان يطلقوا عليه معنى العمق الفني، على حين هو عمق موضوعي اتباعي لا فنية فيه، وبذلك فان سائر اشكال الاداء الانساني في مثل هذه الحال انما تجيء متأثرة بهذا الاتجاه وصادرة عنه بشكل او باخر وبذا يطغى الموضوعي ويغيب الجمالي وحين نقرأ هذا المقطع من قصيدة قالها في المبعث النبوي المبارك نلحظ مفهوم التعبير عن خصيصة: الاهتداء الراشد او الاقتداء بالرمز اذ يقولها تعبيراً مباشراً ولايوحي بها ترميزاً شعرياً:[5]

حتـى إذا وضـح السـبيل لسـالك | وانجـاب عـن عينيـه ليـل أسـفعُ
وراك في وعـر الطريـق تشـقها | لتـزيح عـن اقـدامهم مـا يصـدعُ
وقفَـتْ عقـولهم المخبـة حيـرةً | تـذروا عقائـدها الريـاح الأربـعُ:
فتيامنـت فئـة لتعـرف ربحهـا | وتيـاسرت أخـرى ليكـبر مطمـعُ
وتراجعـت للزهـو تخضـم نبتـه | فئـة.. بغـير هشـيمة لا تشـبعُ
أمّـا الـذين جريْـتَ في أعـراقهم | نـوراً بـه ألـقُ الـدما يتلفّـعُ
فسـيقتفونك في الجهـاد وإنْ شـكا | ضـعف العزيمـة شـوطها المتقطّـعُ

فالتناسب بين المعنى الموضوعي واشكال الاداء الفنية اقل من حضور اساليب تعبير المعنى التقريري الانفعالي وبذا بقي الخطاب موزوناً اساليب مقفي محتفلاً بالدلالة الموضوعية في الدعاية لخصائص انسانية يراد ان تحقق حضوراً في الواقع المباشر !!

-اتجاه الانتماء اللساني، ذلك ان البيئة النجفية ظلت محافظة على اصالة اللسان العربي، وخرجت معافاة حتى من سياسة التتريك وهو ما كرس لسانها العربي بكل اسسه المتوارثة وابعاده القواعدية الموضوعية المعروفة التي لا مجال للخروج عليها، انما يظل موضوع الاجتهاد في تأويل الابعاد الموضوعية للقواعد قائماً والى المستقبل حتى غير المنظور منه، ولما كان البيان العربي لساناً متوارثاً وكان لتلك البيئة قصب السبق في الاحتفاظ به والدفاع عنه فقد تكرس فيها التمسك بأسسه ومقوماته ومعاييره تمسكاً حياً واعياً، وهذا التمسك صورة موضوعية عالية ولكنه من جهة اخرى جعل النظر في مقومات الفن ومعايير نقده- ومنه ما يتصل بالشعر – مقدساً هو الاخر لا مجال للاجتهاد فيه، انما الاجتهاد في الموضوع ومسافات الافكار فقط، وبذا شاع التقليد وقل الاحتفال بالابداع الفني الجمالي وازدهر الموضوع على شيوعه في كل حين وقد دافع عن هذا الاتجاه مصطفى جمال الدين ملتزماً بموضوعية الشكل القديم ملتزماً بالتجديد فكرة ورؤية مباشرة اذ قال:(6)

لغـة كـماء المـزن يشـربها الثـرى | يبسـاً فيطلعهـا وريفـاً املـدا
غصـت بهـا لهـوات جيـل مـترفٍ | ما اعتاد غير شذى المعاصر مورداً

متمــزق في الشــوط يجهــل نفســه ويظــل يجهــل مــا أضــاع وبــدَّدا
جيــل التمــزق والضــياع أقاصــد مــا أنــت راكبــه أم الحــادي حــدا
في كــل يــوم مــن جديــدك صــورة شــوهاء زوَّقهــا الغــرورُ وورَّداً
أعطيتهــا لقبــاً وقلْــتَ لنــاظرٍ متحيِّــزٍ فيهــا: تجــاوزك المــدى
أحســبْت أنّ رطانــةً تلهــو بهــا أدب يعــدّك ان تكــون مجــدِّدا
وتظــن أنّ رؤى غلاظــاً حولهــا تحمــي غــرورك أنْ يظــل مقلّــداً
مهــلاً فلســت ببــالغ قمــم المنــى ويداك من شمع وريشك مــن مــدى
جدد – اذ اسطعت الجديد – بفكـرةٍ تبنيــك رخــواً أو تقيمــك مقعــداً
واكتــب جديــدك في قشــيب نــاعم من نسج قومك تلقهم لك سجدا

هذا رأيه بالتجديد وقد أعلنه منظوماً (موزوناً مقفى) وتاريخ هذا الراي هو اذار 1970، اذ يرى ان ثقافة الجيل الشعري الجديد حتى عصره ثقافة معاصرة المورد تفتقر الى التراث وبذا كان جيلها (متمزقاً في الشوط يجهل نفسه) وقد اعطى المجددون لانفسهم لقب التجديد وهو من (الرطانة) لا من الابانة، فهو يدعو الى التجديد بالفكرة التي (تبني الرخو وتقيم المقعد) وهذه الفكرة الجديدة اذا كتبت بقشيب ناعم من نسج الماضين سجدت لها اذواق المعاصرين !!.

- اتجاه تعدد الواحد، ذلك ان الاخذ بقواعد الاخر وبنيات النص المتوارث والموضوعية المتوارثة اخذاً تقليدياً يجعل المتعدد واحداً، ومن هنا يسير الجميع بخطوة واحدة، وقد لاتجد بين الجميع من يسير وخطوته وحده، ومن هنا " احصى محمد رضا الشبيبي في عصر السيد محمد بحر العلوم (1212هـ) ما لايقل عن مئتي شاعر في مدينة صغيرة كالنجف. ويبلغ ما كتبه علي الخاقاني عن شعراء الغري اثني عشر مجلداً، وجلّهم من طلبة العلوم الدينية"[7] وهذه الكثرة في العدد لم يصحبها اكثار في النوع اوانفراد بالمتن الفني الجمالي المدهش لانهم صدروا فيما قالوه عن قواعد ثابتة وابعاد موضوعية محددة.

ذلك ان التعدد موضوعي لا اسلوبي حتى مع قول مصطفى جمال الدين في معنى (اسير مع الجمع وخطوتي وحدي):[8]

عودي فقد مل الدجى سهدي   واختلج المصباح من وجدي

الليل لا يفهم ما اشتكي   والصبح لا يسمع ما أبدي

والبيت يكتظ بسكانه   لكنني أسكنه وحدي

وحين التفت الى ذاته وحدها ليصدر عن تجليات حزنها قال شعراً محتفلاً بأداء جمالي صادر عن بنيات استعارية مألوفة عند القدماء وبذا قد سار مع الجميع منتمياً اليهم في خطوته لانه تعلق مثلهم بالمسافات تعلقاً جمعياً.

- اتجاه البيئة المغلقة، البيئة التي تصدر عن الماضي محتفلة بكل تجلياته انما هي موضوعية مغلقة، وقد وصف مصطفى جمال الدين البيئة النجفية في عصره بقوله: "انها مدينة متحفظة اشد انواع التحفظ، فالتزمت هو السمة البارزة في المجتمع النجفي فلا يوجد في هذه المدينة، ما كان يوجد في غيرها من المدن: كالمسارح والنوادي والسينمات وغيرها، لا يوجد ما يلهي الشباب او يخرجهم عن تحفظهم، وحتى المقاهي الصغيرة المبثوثة في انحاء المدينة خالية منكل شيء عدا الشاي والقهوة والنرجيلة وبعض المرطبات، ويمتنع علينا نحن شباب الدراسات الدينية الجلوس فيها، واذكر انه لا يوجد فينا من يملك جهاز راديو مثلاً، لذلك كنا في الاربعينات ننزوي في صالة جمعية الرابطة الادبية"[9] هذا التصور او الوصف الصادر عن الشاعر نفسه يكشف بشيء من الوضوح عن بعض اسباب هيمنة الاداء الموضوعي على شعره وكذلك على شعر ابرز شعراء عصره مثل: الحبوبي والشرقي والشبيبين والجواهري والحلي وعبد الرزاق محي الدين، والجعفري واليعقوبي والكاظمي والزهاوي والرصافي والصافي النجفي وغيرهم من رموز شعر عصر النهضة.

وشعر الاخوانيات انموذج بارز في البيئات الادبية المغلقة وكذلك شعر المعارضات بوصفه اتجاهاً في هيمنة الموضوعي التراثي ولعل من اللافت للنظر ان تداعيات ما اصطلح عليه بـ(المعارك الادبية) ومعطياتها انما هي موضوعية اكثر منها فنية، لان الخلاف او الاختلاف بين الاطراف المتباينة فيها انما هو غالباً ما يكون على الاخذ بابعاد الموضوع

والصياغة الشعرية المتواضع عليها تمسكاً بتقاليد الاخوانيات والمناسبات الاجتماعية التي هي بحد ذاتها عرف موضوعي متوارث يندر التجديد فيه.

اما العناصر الرئيسة الاخرى تلك الفاعلة في هيمنة الموضوعي فيمكن الاشارة اليها في النقاط الاتية:-

- يكاد ان يكون الشعر النجفي شعر مناسبات - وبخاصة في عصر النهضة - اذ هي سوقه الرائجة، وكأنه لولاها ما كان له ان يقال، ويراها مصطفى جمال الدين باعثاً موضوعياً رئيساً للشعر النجفي ثم ان المناسبات كانت من قبل في توجه الشعر العربي توجهاً موضوعياً اذ كانت الباعث على اشاعة القصيدة الموضوعية (قصيدة الغرض) وارساء تقريريتها، لان تقديم الهدف على شكل تأديته او كيفية تعبيره يجعل البعد الموضوعي للهدف هو المقوم البارز.

ثم ان النظرة الاستفهامية للشعر من رجال الخطاب الديني بحد ذاتها نابعة عن النظر في المنحى الموضوعي للنص، ولو كانت صادرة عن مقومات الاداء الفني وتجلياتها الجمالية لما كانت نظرتهم استفهامية تساؤلية ترى في الشعر صوراً غير ذات قداسة او احترام، ولاغرابة ان يشكو بعد ذلك مصطفى جمال الدين من كثرة الذين يتساءلون عن كيفية الجمع بين كونه رجل دين وشاعر في الوقت نفسه وقد قال[10]: اليس من الغريب ان يضطر شاعر مسلم الاجابة من هذه الاسئلة بعد اكثر من الف واربعمائة سنة من عمر الاسلام وعمر الشعر ؟ وبعد ان عرف المسلمون جميعاً ان نبيهم الكريم محمداً (ﷺ) كان يقول: " ان من البيان لسحراً وان من الشعر لحكمة " وانه كان ينقد الشعر يقول: اشعر كلمة قالها لبيد:

ألاَ كلُّ شيءٍ ما خلا الله باطلُ   وكلُّ نعيمٍ لا محالة زائلُ

وانه (ﷺ) قال للنابغة الجعدي وهو يستمع لانشاده:

ولاخير في حلم إذا لم يكن له   بوادرُ تحمي صفوه ان يكدرا

فقال: (أَجدْتَ لايفضض الله فاك)

وانة كان يستمع لانشاد الخنساء فيستزيدها قائلا: (هيه يا خناس)

وان السيرة تذكر انه (ﷺ) يوم ضويق في احد كان يرتجز:-

انا النبي لا كذب انا ابن عبد المطلب

ثم بعد ذلك تذكر السيرة موقفه من النابغة الجعدي وما كان من شأن كعب بن زهير وحسان بن ثابت ثم بعد ذلك ابيات الامام الحسين عليه السلام في حبه لامرأته الرباب وما كان من شعر ينسب الى الامام علي عليه السلام وما جاء من من شعر الشافعي رضي الله عنه. ثم ان هذا الموضوع عند المتلقي العربي حتى عصر النهضة واضح بيّن.[11]

ويشكل منحى الالتزام بالتراث في الخطاب الادبي ومنه الشعر موجهاً رئيساً للموضوعية وهيمنة الخطاب الارشادي واحياناً التعبوي، وبخاصة اذا كان النظام السياسي المتسلط على المرحلة شمولياً. وقد كان الالتزام بتبني التراث وتمثله والدافاع عنه بتقليده ابرز اتجاه اخذ مأخذاً بارزاً من وعي الشعراء العرب، في النصف الاول من القرن العشرين (النهضة) ويعرف مصطفى جمال الدين مفهوم الالتزام في الادب بأنه:" حشد الطاقات الادبية والفكرية لخدمة قضايا الامة، لا يبقى في الساحة الادبية شاعر ينصرف الى رومانسيته واحلامه الذاتية ولاكاتب يفكر او ينتج غير ما تريده قضايانا المصيرية"[12] وهذا حال جعل كثيراً من الشعراء يقول بتغيب ذاته ليعلن ذات الاخر، ويعمل على تغييب خصوصية الانا لديه بأظهار ما تقتضيه المرحلة مما يخص الامة وقضاياها المصيرية، وفي اتجاه كهذا يكون الالتزام على صعيد الاداء الشعري بالمقومات المتوارثة وعلى صعيد البث الموضوعي بالهم الجمعي، بمعنى ان التجربة في اداء المعنى مستوردة وليست صادرة عن الذات الشاعرة، ذلك ان الاداة مستوردة من الماضي المتواضع عليه،والمعنى مستورد من الخطاب الذي يمثل الى حد ما الهم الجمعي او التطلعات العامة، بغض النظر عن التطلعات الذاتية او الذات، سواءً انتمت اليه ايماناً به او لم تنتم.

ويصف مصطفى جمال الدين نفسه شاعراً ملتزماً رؤية ورؤيا اذ يقول:" وانا واحد من هذه الامة العربية المسلمة ولدت (شاعراً) في اواخر الاربعينات، وراى الناس طفولة شعره في الخمسينات وشبابه في الستينات وادركوا كهولته حتى التسعينات، ولكنهم لم يجدوه تخلف يوماً ما عن المشاركة في قضايا وطنه او امته او معتقده"[13]

ولعل ابرز ما يميز هذا الفهم من الالتزام هو تقليدية الاداء طالما ان التجربة تكرر ارواح الاخرين، ومن هنا قليلاً ما قرأنا لدى مصطفى جمال الدين شعراً يتميز به من سواه على صعيد الاداء الفني، انما هو امتداد لروح عصره ومرحلته التي يهيمن عليها التقليد والتقريرية والجديد فيها انها تمثلت الابعاد الموضوعية لبيئتها وثبتها خطاباً شعرياً موروثاً مفعماً بالابعاد التقريرية.

وهناك سمة عامة في ديوان مصطفى جمال الدين تشير الى هيمنة الحس الموضوعي على وعيه الشعري، وهي مما اتصف بها الخطاب القديم: تلك هي حرصه على التقديم لكل قصيدة بحديث يكشف عن مناسبة قولها وما يتصل بسبب القول او الباعث عليه على نحو تقريري، وما كان لمثل ذلك ان يكون لولا حرص الشاعر على ايصال الابعاد الموضوعية العامة لهذه القصيدة او تلك اكثر من الابعاد الفنية بتجلياتها الجمالية.

وهناك جانب رئيس يمكن عده عنصراً بارزاً او باعثاً رئيسا على هيمنة الموضوعية في شعر مصطفى جمال الدين، الا وهو اتجاهه في الدرس الحوزوي في الدرس الاول من حياته، ولهذا الدرس اشتراطاته وخصوصياته في النظر الى الخطاب الشعري وفيه، وبخاصة انها تتطلب الموضوعي وتنفعل به، وتصدر عن التقليد وتأخذ به، ويطول وقوفها عند الجديد او التجديد وتنظر الى الحداثة بعين الريبة، وترفض الحداثوية بوصفها صرعة تتمحور حول هوس التحديث. ثم بعد ذلك كان اتجاهه في الدرس الاكاديمي وتواصله في الماجستير والدكتوراه، ثم انخراطه في مسافات التدريس الجامعي، وهذه كلها غالباً ما تسحب المبدع الى حقل المواضعات الموضوعية والحسية العقلية، لينفعل بما يصدر عن الرؤية والروية وعياً اكثر من انفعاله بطفولة الرؤيا ونزعتها الحداثية المتقدة في المستقبل ـ التوجيه والانموذج عنصران فاعلان في تكريس الخطاب الموضوعي، لان مخاطبة الانموذج حتى في التعبير الضيق عن الانا، سواء كان متخيلاً ام واقعياً، يسحبك الى الموضوعية التقريرية دائماً، وبخاصة اذا كان الخطاب صادراً عن المكونات التقليدية، حتى في حالة المعاناة الفردية الضيقة حين تعبر عن كونك انموذجا في الوجد الذاتي والمعاناة الذاهلة واللغة في تلك الحال ستصدر عن الانزياحات التقليدية المألوفة في الخطاب الشعري.

اما التوجيه فله وجوه كثيرة تؤدي الى المباشرة التقريرية، ولعل من ابرزها في شعر مصطفى جمال الدين اضافة لما تم ذكره جانبان:

الاول يتصل بعنوانات سائر قصائد الديوان اذ تشي- بحس موضوعي مباشر وهي عنوانات طلبية في اسلوبها احياناً اخرى وتحتفل بالارشاد والخطابية والتقريرية من قبيل عنوانات: (الى القمة الصاعدة / الى الطليعة الثائرة / الفكر الخصيب / معلم الامة / صونوا مناهجكم تصونوا دينكم / اناشيد في المولد النبوي / سر مع الركب رائد الجيل / وغيرها احيانا اخر) وهل كلها توحي للمتلقي بالغرض او الهدف الذي يرمي اليه الشاعر مسبقاً، اذ تتصل بالتعبير عن الموضوع ومعطياته، والمعنى وخطابه التقريري المباشر، وتعبر عن بيئة

ارشادية توجيهية، تستنهض في المتلقي روح التطلع الى اغراضها، او تقنع فيه روح الانتماء اليها، آخذة بأجمل صور الماضي طلباً للارتفاع بالحاضر او الراهن الى الغد.

والثاني يخص ما يعرف بـ (التاريخ الشعري) الذي هو ابيات او مقاطع يؤرخ فيها الناظم لحدث معين على تعدد الاحداث والشؤون الحياتية من قبيل توثيقه لميلاد احد ابنائه في بيتين ختم بهما قصيدته التي تحمل عنوان الامانة:[14]

دعني اعش في حلم من يقظتي   ان سوف احيى بينكم في ولدي

ويحمل الراية ارخ: (في غد   ابو حسام من ابي مهنّدِ

وهذه صورة من صور هيمنة الموضوعي على الخطاب الشعري، وهي ايضاً صورة متوارثة.

- اما بناء النص الشعري، جملة اومقطعاً او قصيدة، فغالباً ما يشكل في صورة بناء متواضع عليه الارث الشعري السابق مما يتصل بتوجهات المعنى المباشر، كما في قصيدته التي يستهل بها ديوانه وعنوانها (بغداد) وطالعها:[15]

بغداد ما اشتبكت عليك الأعصرُ   الا ذوت ووريق عمرك أخضرُ

حيث يأتي الى المعاني المباشرة التقريرية التي يستظهرها المتلقي العراقي بخاصة، عن رموز مرت ببغداد لتشكل علامة في تاريخها سوداء او بيضاء، وهو يحيل المتلقي الى تجلياته الموضوعية، وليس اليها رمزاً شعرياً في سياق خطاب ابداعي مغاير، وبذا هيمنت المعاني التاريخية في هذه القصيدة بمعطياتها الموضوعية تلك التي تشي بها رموز من قبيل : (تيمور لنك، جعفر البرمكي، قصر الخلد، الرصافة، الكرخ، المستنصرية، شهريار، شهرزاد، دار سابور، الرشيد، شيخ المعرة، ابو نواس، الاصمعي، الشريف الرضي، وهكذا) ولنقرأ هذا المقطع من هذه المطولة:[16]

بغداد بالذكرى الحبيبة بالصدى بالـ..   مرنان من خلف الاعاصر يهدرُ

قصّي-فنحن وراء (الفلك) ليلة   أخرى يطول بها الحديث ويقصرُ

ودعي الخيال فـ(شهريار) سمعه   للان من صخب الحوادث موقرُ

ستظل قينة (دار سابور) بما   أسدت الى شيخ المعرة تشكرُ

ويظـل كـرم (ابي نواسـك) بيننـا عـذب الخـمار وان اجـد المعـصرُ
والى غـد وبمـتن دجلـة سـامر ممـا ينـث الاصـمعي معطّـرُ

بمعنى ان الاداء الشعري هنا (صدى مرنان من خلف الاعاصر يهدر) يهدر بالمعنى الموضوعي المباشر، مستفزاً موجهاً مثيراً للانفعال، مثيراً للغضب لينهض اليوم اتصالاً بالامس، نهوضاً حياً، و الخطاب هنا موضوعي تقريري مباشر، ذو معطيات تاريخية يصدر عن بنية استعارية مألوفة في الخطاب الشعري التقليدي، وهو واقع في عصر النهضة بعامة.

وهذا الفهم يتصل بأكثر من نصف شعر المجموعة الاولى (عيناك واللحن القديم)[17] اذ هو ماثل في قصائد (بغداد، القمة الصاعدة، الفكر الخصيب، الطليعة الشاعرة، للثأر والفداء، شهيد الفداء، مربدان) بمعنى انه ينسحب على سبع قصائد من اثني عشرة قصيدة، اذ اشتغل فيها على بث المعاني الموضوعية الانفعالية التقريرية المباشرة، والحال هنا متصل بانتماء الذات الى معاناة الاخر، و بحثها الدائب على الارتقاء به الى مستوى الرؤية المتقدة والرؤيا النافذة:

اما المجموعة الثانية (الحان الغربة) فينسحب هذا الفهم على اكثر من نصف قصائدها ايضاً، و لنقرأ مقطعاً من القصيدة التي استهل بها هذه اللمجموعة هي (لرمادها ورماد الوطن) اذ يقول:[18]

يـا الـف ليلـة شـهرزاد حـديثها ابـداً بسـمعي مـا تـع الحلقـاتِ
ظمئت لسكب الـذكريات مسـامعي وترقبـت انـاءهن فهـاتِ
لاكـأس تطفـيء جـانحي وفي فمـي عطـش لوجهـك لافـح الجمـراتِ
بـردى يـرف فاجتويـه لانـني ضـيعت في عينيـك عـذب فـراتي
واعـاف ظـل الغـوطتين لعلنـي اتفيـأ الهفهـاف مـن سـعفاتي

حيث الانتماء هنا للبعد الموضوعي اكثر من الصدور عن العمق الرمزي الشعري بمعناه الفني، و من هنا يستثير المتلقي الاداء الاستعاري على الصعيد التصويري، والبث الطلبي الانفعالي على الصعيد اللغوي، بما يكشف عن الانفعال بمعناه العاطفي المباشر، لا

بمعناه الشعري الابتكاري، وذلك لان هم التوجيه والارشاد هنا، ومعاني القيادة والتوعية هي السائدة في بيئة الخطاب.

وهذا النهج يسود على قصائد هذه المجموعة الستة عشر، اذ نقرأه في قصائد: " لرمادها ورماد الوطن، مصارع الشهداء، على ضفاف الغدير، من امس الامة الى غدها، في حضن الام، يقظان، معلم الامة، الفقيدان، حلم الامة، الامانة).

وهذه المجموعة اتصالاً بعنوانها (الحان الغربة) تكاد ان تكون بسائر قصائدها عزفاً موضوعياً اكثر منه ذاتياً لانشغالها بالتعبير عن معطيات الواقع الحاضر والتاريخي انشغالاً تقريرياً في سياق اداء استعاري تقليدي شائع.

اما المجموعة الثالثة والاخيرة المرفوعة الى عنوان (قصائد عشتها) فقد هيمن عليها ايضاً الحس الموضوعي،سواء من جهة المعاني التقريرية الخطابية المباشرة ام من جهة الاداء الموضوعي التجسيدي اعني وصف صورة الشيء وصفاً حسياً تجسيدياً كونه موضوعاً قابلاً للتجسيد، لا على نية الرمز الشعري بل على سبيل الوصف التقريري المباشر الشائع عند القدماء، وهو ما نقرأه في القصيدة التي استهل بها هذه المجموعة وعنوانها (ليلى) ومقطعها الاول يقول:(19)

تقول لي ليلى وقد زرتها	في هدأة الليل أناغيها
صفني فأني امرأة كلها	شوقٌ لأعجاب محبيها
فقلت: أحداق كأنّ السما	قد ذوّبت فيهن صافيها
وغرة شعت بها نجمة	من خصل الشعر دياجيها
ووجنتان احمرتا فأنطفت	من سرج الليل دراريها
وقامة ما قال نحاتها:	كوني لأهل الفن تشبيها
حتى انتمى المسك الى فرعها	والشهد والخمر إلى فيها
وقال رافائيل: يا ليتني	وقّعتُ في ذيلِ حواشيها
لينشد الفن وأربابه:	بورك رافائيل منشيها

حيث نقرأ لغة الوصف المباشر هنا لم ترتفع الى جمالية الرمز الشعري انها بقيت في دائرة الانموذج العالي الرفيع (للمرأة الجميلة) هذا الانموذج الذي كثيراً ما تغزل بـه الشعراء منـذ قبل الاسلام الى يوم الناس هذا، حتى صار موضوعاً تقريرياً مباشراً كما في هذا النص.

وغلبه الحس الموضوعي على (قصائد عشتها) نقرأه في اكثر من ثلثي قصائدها من قبيل (من اساطير الحب، ليلى، صدى المؤتمر الاسلامي، صونوا مناهجكم تصونوا دينكم، من ليالي الفرات، بغداد في الليل، اناشيد في المولد النبوي، من نبع النبوة، الفتنة الكبرى، مهلاً ضفاف الرافدين، رائد النهضة الادبية،في كل عام جديد،سر مع الركب،للامام وللنجف وللعراق، دموع الوفاء، الحنين، رائد الجيل، ربيع المعاني، مجد الثمانين، حارس اللغة، شاعر المعاني، قطيع الاحزان).

حيث نقرأ هنا الغرض التقليدي بابعاد تعبيره المتوارثة في الشعرية العربية اما ما يخص الاداء الفني فهو ما يتبدى في الانزياحات اللغوية الصادرة عن اساليب البيان العربي المتواضع في لغة القدماء.

وان ينفعل الشاعر بخطاب الاخر، الى الحد الذي يؤثر فينا، فيبدو التأثير ظاهراً في شعره معناه غياب انا الشاعر في فاعلية الاخر الشاعر – هذا من جهة – ومن جهة اخرى صار شعر الاخر على مستوى الرؤية او البنية في الجملة او في البناء موضوعاً للشاعر المتأثر أي التقليدي فهو يستقي منه ويبني عليه أي عليبنائه، واذا تصفحنا شعر مصطفى جمال الدين في عقدي الخمسينيات والستينيات، فلا نعدم شيوع مثل هذا، مما قد نقرأه حتى في شعره التسعيني، كما في قصيدته (حلم الامة) في المجموعة الاخيرة. وربما كان هذا راجعاً الى ان التجربة الشعرية عنده غير متجددة فنياً او جمالياً انما هي متطورة موضوعياً، فالموضوع المباشر قد يكون جديداً، اما اللغة بكل مستوياتها فتقليدية تنهل من التراث رؤيتها وبنيتها ومدارجها الموضوعية، ولنأخذ هذه الابيات من قصيدته (حلم الامة) التي يقول في بعضها: [20]

بها أعزي والردى أخرس الفما ... ونادى بليغ الدمع أنْ يتكلّما

وهبني ملكت النطق بعد تجلّدٍ ... فمن لي بشعر في رثاك تلعثما

(وما كان قيس هلكه هلك واحد ... ولكنه بنيان قوم تهدّما)

تسير بإحدى راحتيك صروفها ... وتمسك بالأخرى الشكائم ملجما

اذ يحيلك في هذه اللغة الى المتنبي احياناً والى لغة القدماء احياناً اخرى على مستوى الحس الايقاعي الغنائي او على مستوى التصوير البياني او على مستوى بنية الجملة الشعرية.

اذ تحيلك الرؤية في البيت الاول الى قول المتنبي:(21)

حتى إذا لم يدع لي صدقة املاً   شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

اذ انطلق من الرؤية ذاتها في التعبير عن معنى الحزن والتوجع وان ارتفع المتنبي وصفاً جمالياً، و بقي مصطفى جمال الدين في مستوى التعبير التوصيفي عن انفعال الذات بغياب الاخر.

ويحيلك في البيت الثاني الى المتنبي ايضاً في طبيعة بنية الجملة اذ قال المتنبي:(22)

هبيني اخذت الثأر فيك من العدا   فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمى

اذ جاء بناء جملتي الصدر والعجز، على صورة جملتي المتنبي: اسلوب الطلب في الاول بصيغة فعل الامر، واسلوب الطلب في الثانية بصيغة الاستفهام الاستذكاري. والحال في الصورتين هو بناء على تشكيل خطاب المتنبي، مع فارق الرؤية الذاتية الصادرة عن الانعال بالحدث عند المتنبي، والصادرة عن الوصف الذاتي المنفعل بالمعنى المباشر عند مصطفى جمال الدين، ومن هنا تحيلك الجملتان في بيت المتنبي الى روح المتنبي في حين تحيلك الجملتان عند مصطفى جمال الدي الى بيت المتنبي.

اما البيت الثالث فتضمين مأخوذ عن تجربة،اما البيت الرابع فيحيلك في بناء جملتي، الصدر والعجز الى قول الشاعر القديم:

ينام بأحدى مقلتيه ويتقي   بأخرى الاعادي فهو يقظان نائم

ان اختلاف المعنى الموضوعي في البيتين بين مصطفى جمال الدين والشاعر القديم ينعدم، حين يلحظ المتلقي تقارب الاسلوب في تشكيل جملتي الصدر والعجز هنا. وهذه الالتقاطات تحيلك بمجموعها العام في الديوان الى ما يدعم مفهوم هيمنة الحس الموضوعي على الخطاب الشعري لمصطفى جمال الدين، ثم ان الانفعال بتجارب الشعراء الاخرين وباساليب ادائهم الشعري او بصيغ ذلك الاداء في كتابة القصيدة انما هو امر موضوعي اكثر منه حالا فنياً، لان الشاعر فيها عاش تجارب غيره موضوعياً بشكل منفصل عن تجربته، ولكنه حين تمثلها واعاد انتاجها على نحو لم يرسم فيه ملامح اسلوب متفرد، بل ظلت اساليب

الاخرين تتضح هنا او هناك من خطابه الشعري، ومعنى ذلك ان الاخر يعيش فيه تجربة فنية موضوعية في الوقت نفسه.

بدا ان مصطفى جمال الدين متمثل تمثلاً تقليدياً واعياً لاساليب انتاج النص الشعري كما تواضع القدماء، وبوحي من ذلك كانت فاعلية خطابهم الشعري، رؤية ورؤيا، لغة واساليب اداء حاضره بقوة في متنه الشعري.

- اما في قصائده الذاتية ذات النبض الوجداني الغنائي العالي تلك التي يغلب عليها طابع الوجد والغزل وهي ليست كثيرة في شعره فيصدر فيها عن العاطفة موجهاً انفعالياً وعن لغة الاستعارة التقليدية موجهاً فنياً، وعن الانفعال بالوصف موجهاً جمالياً وهي ما يضعف فيها الحس الموضوعي التقريري، ويرتفع فيها الخطاب الشعري الفني ذو المقومات الاستعارية الشائعة في لغة الغزل العربي القديم، ويمكن ان نقرأ انموذجاً في هذا الاتجاه، مقطع من قصيدة " اللحن القديم " اذ يقول فيه: (23)

قــرّبي روحــك الرقيقــة منــي ودعينـــي أنســـى مصـــارع فـــن

تجــدي ميَّــتَ المواويــل يصــحو بــين عينيــك يــا ضــحاي وعينــي

فــترف المنــى عــلى يــأس قلبــي ويضــج الســنا عــلى ليــل جفــن

ثــم تجــري الحيــاة في قصــب الراعــي فينســى قطيعــه ويغنــي

ثم يتجلى الانفعال العاطفي في تعبير شكل الاداء الشعري الوجداني المنفعل بالحزن انفعالاً عاطفياً يستدر تواصل الاخر معه ذاتيا وليس موضوعياً، وبذا ضعفت هيمنة الحس الموضوعي التقريري على هذا النمط من الاداء الشعري عند مصطفى جمال الدين، وهذا الشكل من الاداء شائع في غزلياته - كما قلت - من ذلك قصيدته الحالة لعنوان (خليجية) ويقول فيها: (24)

الليــل في عينيــك ينْســكبُ والصــبح في خــديك يلْتهــبُ

والبحــر ســاح موجــه فــاذا ســويت شــعرك فهــو مضــطرب

وكنــوز مــا ادخــر الخلــيج عــلى يمنــاك ينثرهــا فتنتخــب

لشـــفاهك اليـــاقوت متّقـــداً ولمبســـميك اللؤلـــؤ الرطـــبُ
ولصـــدرك الريـــان فضـــته ولقبتيـــه يســـطع الـــذهبُ
وانـــا امـــام غـــدير اعينـــك الـــ رقـــراق حقـــل مـــوحش تـــربُ
تـــدعوك صـــحرائي وقـــد يبســـت فيهـــا الجـــذور وجفـــت القِـــرَبُ
فتـــدفّقي ليشـــقَّ تربتـــــه نبتـــي ويـــورق ذلـــك التعـــبُ
اتظـــل كـــأس الحـــب فارغـــة وعـــلى شـــفاهك ينضـــج العنـــبُ

واللافت للنظر في هذه القصيدة القصيرة هيمنة الخطاب الاستعاري على بناء كل جملة فيها ويلحظ المتلقي ان وصف العينين في الشطر الاول من المصطلح يحيل الذائقة الى مطلع قصيدة السياب المشهورة (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) على ان الفرق بينهما هو صدور السياب عن التشبيه وصدور مصطفى جمال الدين عن الاستعارة، ثم ان السياب في (ساعة السحر) رسم للسواد ملامح حزينة ولم يدع السواد على عواهنه، او على ذائقة المتلقي ولا على حكم القافية.

ويبدو ان لغة مصطفى جمال الدين تحفل بالتصوير الاستعاري المبني بناءً عقلياً، قلما تمرد الشاعر عليه وهو ما يوحي للمتلقي بان الشاعر حتى في لحظات تمرده الغزلي على مواضعات الحس الموضوعي المباشر يلجأ الى عقلنة الصورة المتمردة على العقلنة، وكأنه يعبر عن مدى تشبثه بالخطاب الشعري ذي السمات الاقناعية الموضوعية.

والسؤال الذي يرد الان هو: ما مفهوم الحديث او الجديد عند مصطفى جمال الدين وبخاصة انه شهد مرحلة التجديد والتحديث في الشعر العربي ولا سيما في النصف الثاني من القرن العشرين؟؟

راى مصطفى جمال الدين ان امرين ساهما في انفتاح البيئة النجفية على الاخر فكرياً هما: مصادر اتصالها الاعلامي بالعالم الخارجي عبر ما يصدر بها من صحف ومجلات ومطبوعات وهي كثيرة ومن خلال ما يصل اليها من مطبوعات ايضاً وهي كثيرة كذلك. اما الامر الثاني فثقافات الوافدين اليها فرادى حيث اثرت هي الاخرى بشكل او باخر في الفكر النجفي او في الثقافة النجفية، اذ يذكر من ابرز الوافدين: محمد شراره ومحمد الكرمي ومحمد

رضا العامري وحسين مروة واخرين ثم يقول: " هذان العاملان: القراءات المتنوعة وثقافات الوافدين، هما اللذان فتحا في المجتمع الديني المنغلق، نوافذ المعرفة في مختلف اتجاهاتها وطبعا مضمون الشعر النجفي بطابع غريب على مجتمعه المحافظ " [25]

غير ان الامر هنا ظل يدور في مساحات موضوعية اكثر منها فنية و في توجهات فكرية تتصل بالمعنى الموضوعي اكثر منها افتتاحات جمالية ذات ابعاد حداثية، من ذلك ان جمال الدين يعد من توجهات التجديد ما كان من قصيدة للشيخ عبد الرزاق محي الدين هي اشبه بالموشحة مطلعها: [26]

ربة الدل خففي مسراك ان قلب المحب بين خطاك

وفيها (دور) يتميز بجرأته في مجتمع ديني كقوله:

ادخلي الحقل ان نهضت صباحاً تجدي الطير كيف يعبد ربه

لا صلاة سوى الغناء ولا صوم سوى أن يطهّر العبدُ قلبه

وحياة لو (تهتدين) إليها لتركت القصر المنيف وصحبه

صورتها العقول (للروس) دينا ودعتها بـ (المذهب الاشتراكي)

ويرى جمال الدين ايضاً ان من نماذج التجديد ما جاء في قصيدة للشيخ صالح الجعفري التي يقول في بعضها: [27]

قف في (منى) واهتف بمزدحم القبائل والوفودِ

حجّوا فلستم بالغين بحجكم شرف الهنود

حجوا إلى استقلالهم وحججتمو خوف الوعيد

وعبادة (الأحرار)أف (م) ضل من اطاعات (العبيدِ) !!!

وهذا الذي في الانموذجين السابقين انما هو اداء موضوعي تضمن جرأة وصف تمردت على التقاليد المتواضع عليها أكثر منها اداء فنياً يشي بحس جمالي جديد. ذلك ان الطرح على صعيد الفكرة او الموضوع اتصف بالجرأة ولكن مقومات الاداء في النصين كلها مما تواضع الاخذ بها الشعر القديم !!

ثم انه قال في سياق اخر ما يفسر هذا الفهم مما يتصل بتلمذته الادبية الشعرية على حد قوله حين ذكر: " اما حياتي الادبية –والشعرية بوجه خاص – فاذا كنت فيها مديناً لاحد لهذين الشخصين الجليلين اعني: الشيخ: محمد امين زين العابدين، والشيخ: سلمان الخاقاني، فهما اللذان وضعا اللبنة الاولى في اساس ظللت أبني عليه بعد ذلك، حتى خيل الي انه اعجب كثيراً من النظارة"[28].

وهذا يعني ان تلمذته حتى في الشعر لم تكن على تجارب شعراء افذاذ بل كانت على وعي علماء افذاذ. وبين تجربة الشاعر وتجربة العالم مسافة من تباين، تتصل بغلبة الفكر الموضوعي على العالم وهيمنة الحس الفني الجمالي على الشاعر، وبذا لم يكن مستغرباً ان تصدر تجربة مصطفى جمال الدين عن هيمنة الاتجاه الموضوعي.

ولان دعوات التجديد عند جمال الدين جمالية بل كانت فكرية علمية موضوعية فقد شاع عنه شعر كثير وقصائد كثيرة.... دعا فيها الى التجديد في فكر الحوزة العلمية، مناهج تدريس وطرائق واساليب قبول، ومن قصائده الجريئة في هذا الاتجاه تلك التي يقول فيها: [29]

هلا تكونون من مصر وازهرها   كما يكون من السلسال منبعه
ام لا.. فنحن اناس عمرنا سفه   ان لم نكن بـ(اتى زيد) نضيعه

وقصيدة اخرى يقول فيها ايضاً: [30]

يا قوم حسبكم الخمول فقد مضى   زمن بفطرتها تشب الرضع
والعصر عصر لا يشب وليده   الا ليعجبه المفن المبدع
لاعصر (كتاب) قصارى جهده   صحف مباركة واي ممتع
صونوا مناهجكم تصونوا دينكم   وابنوا العقول يقم عليها مجمع
فالدين ليس يربه ويسوسه   شيخ بمحراب الدجى يتضرع

وقصيدة اخرى يقول في بعضها: [31]

والفتنة الكبرى بان معاشراً   منا تضيق بما ادعيت فتنكر
حتى كأنك قلت: دين محمد   متفسخ !! ونظامه متأخر

ومـــن البليـــة ان تحـــذر كـــافرا بنظامـــه فيقـــال: انـــك تكفـــر

وكذلك قصيدته التي طالعها:[32]

بكـــاك لـــو ان قـــبض الـــدمع يسـعده جيـــل تحرقـــت، كـــي يحيـــى بـــه غـــده

حتى على صعيد الموضوع هنا لم نجدد تجديداً لان هذه الافكار نادى بها فقهاء كثيرون في عصـر النهضـة في البيئـة النجفيـة وانـما جـاء شـعر جمـال الـدين صـدى لتلـك الافكـار والطروحات وهو ما ذهب اليه جمال الدين نفسه.[33]

وهو يصدر عن التراث الشعري العربي القديم حتى في قراءاتـه لاشـكال التجديـد في الشعر الحديث اذ يقول:" رأيت ان شعر التفعيلة كالمتكرر، موجود منذ القرن الحادي عشر في الوسط العراقي بما كان يسمى: "البند" فموسيقى البنـد تقـوم علياسـاس (تكـرار وترتيـب) المقاطع الصوتية في تفعيلي الرمل (فاعلاتن) والهزج (مفاعلن)"[34] ويشير الى مـا ذكـره عبـد الكريم الدجيلي حيث ان البند يرجع عند بعض الكتاب الى ابن دريد (321هـ) على اساس ان ابن دريد اول من كتب البند.[35] ويرجع بالقصيدة المـرورة الى ابي العـلاء المعـري اذ يقـول:" حتى كالقصيدة المدورة التي ماحدثها ادونيس يوجد ما يماثلها مما يسميه ابو العلاء المعـري بـــ (الاغرام)[36]

فالحداثة واشكال التجديد عنده ما كانت صادرة عن الـتراث الشـعري مسـتمدة منـه اسسها ومقوماتهات وعناصرها، متطلعة لاستيعاب تجليات الراهن والتعبير عنها.

وهو يفهم الحداثة على الصعيد النظري على انها، قيمة فنية وعمق جمـالي يتـوفر علـيهما النص الادبي ومنه الشعر، بالشكل الذي يكون فيه، متميزاً من سواه في عصرـه، ومتميـزاً ممـا قلبه في حركية التطور والتجديد في مسيرة الادب عبر العصور، بما يجعل ذلـك الـنص محتفلاً بأصالة انتمائه الى عصره من جهة، وببقائه حياً في الذاكرة الذوقيـة مـن جهـة اخـرى، بمعنـى خروج النص من ذاكرة التقليد وتمرده على معطياتها.

ولكن ما يصدر من اداء شعري لا يتصف بالحداثة بمعناها الابدالاعي، انما هو يصدر عن قصيدة الاداء الموضوعي بمقوماتها التقليدية الشائعة في الذاكرة (الشعرية العربية وقد نظر الى التجديد في الشـكل والحداثـة في معطاهـا الفنـي عليـانها هوسـاً حـداثويا تمحـور حـول التحديث اللفظي والشكلاني المحض[37]، وهو يرى احتفال ذلك النـوع مـن الاداء بالابـداع

ضعيفاً، لان القدماء في الشعرية العربية عرفوا ما يماثله ولكنهم لم يطلقوا عليه تسمية الشعر اقتناعاً منهم بخصوصية الشعرية العربية..

وقد نستنتج من خلال آراءه التي قالها شعراً وسبقت الاشارة اليها واراءه التي قالها في مقدمة الديوان او تلك التي قالها في كتابه المعروف (الايقاع في الشعر العربي، من البيت الى التفعيلة)[38] انه راى في تجديد المجددين ثورة غير اصيلة على جذورهم الشعرية لان ما جاءوا به موفور في تراثهم ليس جديداً، فهم عنده احيائيون وليسوا مجددين، وبذا قال:" فالحداثة اذن والتقليد والمعاصرة والتحفظ، سمات ليست وقفاً على هذا الجيل الذي تعاصر وانما هي سمات كل جيل لا بد له ان يأخذ بأسباب التطور والتجديد، ولسنا نأخذ على جيل الشباب انه يحاول (التحديث) في اسلوبه و فكره وبناء قصيدته، وانما نأخذ عليه تنكره لـ(ثوابت) لغته وادبه،وانه تركها وراء ظهره، وهو يحاول هذا التحول المطلوب فبذا وكأنه يزرع الرز في صخور الجبال او الزيتون في مستنقع الاهوار".[39]

فهو مع التجديد في الاسلوب والفكر وبناء القصيدة، غير انه يرى لذلك التجديد جذوراً في التراث العربي، ويعد تنكر شعراء التجديد او الحداثة لتلك الجذور جهلاً منهم بعمق تراثهم الادبي ومنه الشعري من جهة وجهلاً بخصوصية التجديد في الخطاب الشعري العربي من جهة اخرى، و بخاصة حين يقرن كل صورة من اشكال الحداثة والتجديد بشكل يماثل علىنحو اواخر في التراث العربي فالشعر الحر يرجع بجذوره الى البند، و شكل القصيدة المدور يرجع بها الى ابي العلاء المعري في مصطلح (الاغرام) في الفصول والغايات، ثم انه يرى في ادعاء بعض شعراء قصيدة التفعيلة بموت قصيدة الشطرين على انه ايغال في التنكر لخصوصية الشعرية العربية.

استنتاجات

الوعي الذي يصدر عنه الشاعر تتوافق على تنميته واذكائه عناصر هي موجهات بثه الشعري، و تلك الموجهات منها السياسي والاجتماعي والتربوي (الاخلاقي) ومنها الديني والاقتصادي ومنها الذاتي والفني والابداعي وغيرها، ولكن الامر الجوهري في هذه الحال ان اغلبية الموجهات المتصلة بالموضوعي وابعاده على ما هو فني ذو تجليات ابداعية وجمالية يعني غياب التناسب بين الشكل والمضمون، بمعنى ان مكونات الشكل مسخرة اداتياً للتعبير المضمون وابعاده، وهنا يحتجب الابداع عن التجلي والفن بمعناه الجمالي عن الظهور او التجلي ايضا وهذا الحال يطغى على الادب ومنه الشعر في العصور او المراحل التي تنظر فيها

الشعوب الى الفنون على انها ادوات مسخرة لتلبية حاجات ذات اداء نفعي عام بمعنى خدمة المجتمع من منطلقات وظيفية نفعية موضوعية مباشرة.

وقد كانت مرحلة عصر النهضة في الادب العربي الحديث هي ما شاع فيها تسخير الشعر وظيفيا توجيهات لتلبية حاجات تعبوية مباشرة في المجتمع العربي على تعدد وظاهرة وهو ما اشاع القصيدة الوظيفية التعبوية ذات الاداء الموضوعي ضمن مسميات او اغراض تتصل بهيمنة الموضوعي المباشر على التجربة الشعرية بمعناها الابداعي المتجدد وضمن هذه المرحلة كان شعر مصطفى جمال الدين بمعنى اي تمثل الشعر في عصره التعبوي التوجيهي الموضوعي وهو ما اشاع في تجربته الشعرية كلها قصيدة الاداء الموضوعي بدءاً من طفولة شعره في مطلع الخمسينيات وشبابه في الستينيات والسبعينيات حتيشيخوخته في التسعينيات (عل حد تعبير الشاعر نفسه) ومن خلال قراءة تجربته الشعرية في مراحلها كافة وقف هذا البحث على جملة معطيات او استنتاجات ابرزها:

-كانت الموضوعية صارخة والشعرية ادعاء في الغالب من الشعر العربي في عصر النهضة وهو ما نلحظه في سائر شعر مصطفى جمال الدين الا ما كان من بعض شعره ذي البث الوجداني الذاتي الصادرة عن العاطفة بقوة والمنفعل بمعطياتها.

-كانت البيئة النجفية بخصوصيتها الاسلامية وعمق رمزيتها وانتمائها لاصالة الوعي الاسلامي موجهاً موضوعيا مباشرا لان ينحو شعر جمال الدين نحواً توجيهيا تعبويا يعنى بالموضوعي وينفعل به ويتوجه نحو البث المباشر ويسخر عناصر الشكل الفني لتعبيره.

-ان تمرد الشعر على الموضوعية واسر التوجيهية المسبقة يجعله معطى فنيا متقدما يتمثل ولا يجتر ويخلق ولا يسترجع او يستعيد اليا وان انكسار القيد بالشعر يجعله ابداعا متقدما في المستقبل اما تسخيره لحاجات وظيفية معينة او تعبوية مسبقة الطرح فيجعله خطابا موضوعيا يصدر عن توجهات نفعية مباشرة..

-كان شعر جمال الدين يستوحي الحاضر ويستلهم معطياته يروح ماض مشرق وينهل من الماضي بوصفه ارتكازا موضوعيا وهو حال جعله ينظر الى التجديد على انه تناول الموضوعات والافكار الجديدة وكذلك في الاسلوب المستمد من التراث والمستند اليه.

-كانت التجربة التي صدر عنها شعر جمال الدين واحد غير متجددة في جانبها الفني والجمالي ولكنها على الصعيد الموضوعي وهو امر متصل بهيمنة الحس الموضوعي ودال عليه.

-كان شعر جمال الدين صادقاً بوعي موضوعي في التعبير عن عصره ومرحلته التي عاشها وقد تمثلها في شعره تمثلاً توجيهياً وتعبوياً احياناً صادقاً في الانتماء الى معطياتها التي احسن الانتماء اليها، وهو حال متصلة هي الاخرى بهيمنة الحس الموضوعي.

الهوامش

1) ديوان مصطفى جمال الدين / 555 / دار المؤرخ العربي / ط 1 / بيروت / 1995م.
2) الديوان، 526
3) مقدمة الديوان / 11
4) الديوان / 368
5) نفسه / 409 - 410
6) نفسه / 554
7) مقدمة الديوان / 16
8) الديوان / 543
9) مقدمة الديوان / 17
10) نفسه / 77
11) ينظر في هذا الموضوع في المصادر الاتية:
- الاصابة في معرفة الصحابة، العسقلاني / 8 / 66
- الشعر والشعراء/ ابن قتيبة / 224-227
- المغني / ابن قدامة 7/ 434
- العمدة / ابن رشيق1 / 56
12) مقدمة الديوان / 86
13) نفسه / 87
14) الديوان / 322
15) نفسه / 105-115
16) نفسه / 106 - 114

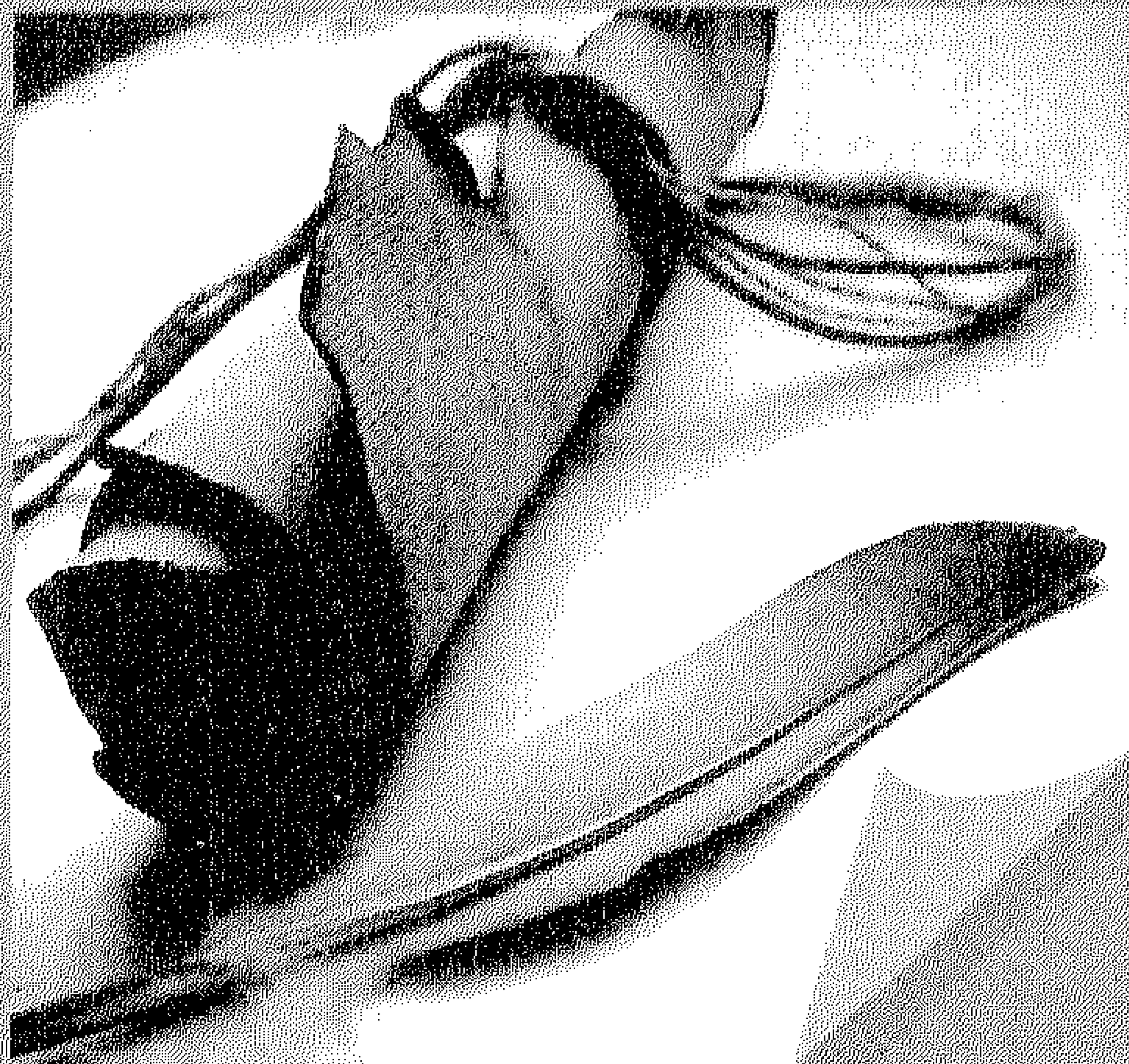
17) عيناك واللحن القديم / د. مصطفى جمال الدين / سلسلة ديوان الشعر العربي / وزارة الثقافة والاعلام العراقية / بغداد / 1972.
18) الديوان / 205-208
19) نفسه / 331- 332
20) نفسه / 307-315
21) ديوان المتنبي -416
22) نفسه / 177
23) الديوان -119-120
24) نفسه / 325-326
25) مقدمة الديوان -27
26) نفسه -23
27) نفسه - 23-24
28) نفسه / 30
29) الديوان / 302
30) نفسه / 368
31) نفسه / 445
32) نفسه / 515-522
33) تنظر / مقدمة الديوان / 31-41
34) نفسه / 56
35) البند / عبد الكريم الدجيلي / 7/ مطبعة المعارف / بغداد / 1959
36) الفصول والغايات / ابو العلاء المعري / 446
37) هناك من يرى فرقا بين الحداثة بوصفها اشكالية حضارية تجديدية و النزعة الحداثوية بوصفها صرعة تتمحور حول هوس التحديث اللفظي والشكلاني المحض، ويقول رولان بارت في لذة النص (في تسع حالات من عشر- لا يكون

الجديد الا اقوالاً مقولبة عن الجدة، في حين نجد نقادنا الحداثويين مازالوا مفتـوين في التسع حالات المقولبة عن الجدة "

38) ينظر الفصل الاول من الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة:د. مصطفى جمال الدين

39) مقدمة الديوان / 66

الفصل الثاني



قصيدة الاداء الفني

عبد الله البردوني ايموذجا

(1) المصطلح.

(2) خصائص المصطلح/ تجليات النص.

(أ) في الاداء الايقاعي.

(ب) في الاداء التركيبي.

(ج) محور تركيب القصيدة.

(د) في الاداء التصويري.

(3) الهوامش.

الفصل الثاني
قصيدة الاداء الفني
عبدالله البردوني انموذجاً

أولاً: المصطلح

تمثل القصيدة بوصفها الشعري شكلاً من اشكال الاداء الفني، ذلك ان القصيد انما هو قصد فني بدءاً، جمالي من حيث المعطيات، موضوعي من حيث الباعث الاولي، تعليمي من حيث بعض بثه الوجداني المفعم بقول الروح، صناعي من حيث التفنن في الابداع وليس في التقليد او في الأتباعية بمعنى تجدد الصناعة وتجلّيها.

وان تكون القصيدة اداءً فنيا فهذا شأن عام؛ ولكن الخاص فيها هو في نوع الفني الذي تصدر عنه، فهناك فرق كبير جداً بين الصدور عن الفني بمعنى مكونات الاداء الفني للاداء الشعري عامة والصدور عن الفني يمعنى تقليد آليات الاداء الفني عند المبدعين الكبار، حيث الاول اداء فني يتضمن ابداعاً والثاني اداء فني مصنوع بالتقليد والاتباعية وفي قصيدة الاداء الفني اقصد النوع الاول (الاداء الفني الابداعي) الصادر عن مكونات الاداء الفني للشعر وليس لتقليد الشعري، ذلك ان النوع الثاني لايشف عن شعر بل عن محاولات تقليد صانعي الشعر!!!

ومن هذا فقصيدة الاداء الفني هي مايصدر فيها الشاعر عن روح مكونات الاداء الشعري وليس عن جسد تلك المكونات، ذلك ان كل نص شعري يتشكل من مكونات منها: الايقاع الموسيقي والتصويري والبنائي والتركيبي والدلالي. ويتشكل كل واحد من هذه المكونات الخمس من عناصر بعضها ثابت في قواعد وأسس ومعايير وبعضها حر مفتوح يتنوع من شاعر لآخر؛ وفي الثابت كما في الحر هناك تباين شاسع بين الصدور عنها روحاً فنية والصدور عنها صناعة وتقليداً ودراسة كيفية الصدور عنها روحاً جمالية وعمقا فنيا هو

مايعنينا في قصيدة الاداء الفني هنا. ولأن شعرية الشطرين ذات ارث وذات مرجعية يرجع عمقها في الزمان الى اكثر من الف وستمائة سنة فقد كان الصدور عن روح مكوناتها الشعرية وعمقها الفني بقدر من التميز الابداعي صدوراً صعبا قاسيا فنيا يستدعي وحيا شعريا اصيلا ضاربا في اعماق الحس الفردي لان الشاعر اكثر مدى في الحس الجمعي لـ انا الاخرين الممتد على مسافة اكثر من الف وستمائة !!! وهذا يعني بالضرورة ان الذين تفننوا في طرائق الاداء على امتداد هذا التاريخ بحثاً عن تميزهم الاسلوبي كثيرون؛ وان نقف لقراءة واحد من هؤلاءفي عصرنا الراهن يعني الوقوف على أسلوب في الاداء الشعري المتصف بالابداع من جهة توافره على جديد في تحريك تلك المكونات الخمس السابق ذكرا وهذا الجديد الفني هو مايغري بالتتبع وبالقراءة في تجربة عبدالله البردوني الشعرية.

وهذا يعني ان قصيدة الاداء الفني في الشعر لها مايميزها من جهة اتصافها بجملة سمات او خصائص ابرزها:

- الصدور عن تجربة إبداعية حية متقدة في تمثل الموروث والمرجعية الشعرية تمثلاً غير اتباعي في كتابة او اداء او ابداع نص شعري جديد اواداته او الابداع فيه يشترك مع المرجعيات في المكونات العامة بوصفها شأنا عاما ويتميز منها بأسلوب ادائه الخاص كونه شأنا ذاتياً ابداعياً بما يجعل وقع تأثيرها في المتلقي اكثر ادهاشا.
- ينماز اسلوب الاداء الشعري فيها بالقدرة على تأسيس قيم جمالية عالية صادرة عن اسلوب ذلك الشاعر ومتصفة به، ويمكن قراءه ذلك القيم الجمالية في خلال عناصر مكونات الاداء العامة تلك العناصر الخمس السابق ذكرها، وبما يتيح للمتلقي تأشير تلك القيم وقراءة تميزها الاسلوب في سياق تجربة الشاعر.
- تنماز التجربة على الصعيد الفني بالفاعلية بمعنى ان حضور بعض سماتها في مرحلتها او بعدها في تجار الاخرين وهكذا كانت فاعلية تجربة امرئ القيس في شعراء ما قبل الاسلام وبشار في الشعراء العباسيين والمتنبي في الشعراء الذين جاءوا بعده والسياب في بعض اجيال قصيدة الشعر الحر ومحمود درويش في شعراء الانتفاضة وكثير من الشعراء العرب في العقود الثلاثة الاخيرة وهكذا نقرأ البردوني في بعض شعراء الشطرين.

- تستلهم تجربة الاداء الفني عيون المرجعية الشعرية استلهاماً يجعل النص الجديد راجعاً الى شاعره المعاصر وان بدا فيه مستلهماً او مستوحياً بعض فاعلية التراث او مستوحيا اياها كما في بائية البردوني التي يستوحي فيها بائية ابي تمام المشهورة في المعتصم (فتح عمورية/ وامعتصماه) وكما في تناص امل دنقل مع بعض رموز الشعر العربي القديم.
- ربما تبتدئ قصيدة الاداء الفني بامرئ القيس وزهير ولبيد بمعنى الشعراء الذين أسسوا لمكونات النص الشعري ولكيفية التفنن في ابداع تلك المكونات بما خلق لهم اساليبهم الخاصة في الاداء الشعري التي كانوا فيها مؤثرين في غيرهم وفاعلين في تجارب سواهم.. أي ان ابداع اسس جديدة هي جزء من مكونات الاداء بما يخلق تميزاً في الاسلوب هو جوهر قصيدة الاداء الفني وهذا الابداع الاساسي في الأسس اوفي العناصر المحركة للمكونات العامة او الفاعلة فيما هو ما آخذ به شعراء الاداء الفني في عصور الاسلام من بشار ومسلم وابي نواس وابي تمام والشريف والمتنبي حتى السياب وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم حتى اضافوا للفني عمقا جمالياً باعثاً على الادهاش كما سيأتي ذكره مع محمود درويش.
- التجربة الشعرية بعامة في قصيدة الاداء الفني تصدر عن ثلاثة آفاق هي افق تمثل المكونات العامة تمثلاً ابداعياً هاجسه الأضافة والتجاوز وأفق حضور الروح الفردي للشاعر بالشكل الذي يتخلق ذلك الحضور في النص في صورة اسلوب يتميز به خطاب الشاعر من سواه تميز اداء اسلوبي يشترك مع الآخرين في الشأن العام وينفرد عنهم في شأن اسلوبه كونه (يسير مع الجميع وخطوته لوحده) وافق معطيات التجربة العامة في اوجهها الموضوعية المباشرة او الممكنة كونها تمثل باعثا اوليا في صياغة صورة التجربة الشعرية بكل تجليات الفنية والجمالية وكذلك الموضوعية.
- غالباً مايحدث التطور في قصيدة الاداء الفني اتصالاً بالاصول وصدوراً عنها فضلاعن التجديد فيهاولذلك يكون بطيئاً عبر اكثر من جيل وانماط التطور فيه هي ماتقود الى اشكال التجديد التي لاتنقطع اسبابها عن جذورها الممتدة في الزمن الابداعي لشكلها الفني؛ ويكون مدى تأثرها بأنماط الشعر لدى الامم والشعوب الأخرى موصولاً بتطوير عناصر مكونات العامة واعادة النظر في

صور الاشتغال بها او عليها بالشكل الذي يرتفع بها على الاتباعية او التقليد ويأخذ بها باتجاه النمو الفني والتطور الاسلوبي ضمن سياقات عناصرها وفي كيان المكونات العامة حتى في حال الافادة من اساليب اجناس فنية او ادبية اخرى وهو مايجعل فن الشعر محتفظا بهويته الابداعية الخاصة.

- قصيدة الاداء الفني قصيدة امان ابداعية؛ تنفجر مكونات الشكل فيها مما يجعلها تسع الابداع خارج اطار التقليد وان تواضعت على مكونات اعتمدها الخطاب الشعري السابق؛ لان اماني الشاعر في الاداء لا تكرر طموحات السابقين بل تتجاوزها لانها تقطع طريقاً جديداً على ذات السفينة فليس لها ان تعبر النهر مرتين وان كان الماء واحداً لان رياح الموج وقبلها مسافة صفحة الماء وقبلها ايضا اندفاعه بين ضفتي القصيدة كل تجعل الماء وحداً والتهر اتباعيا والانهار تقليد ولكن العبور جديد دائما او لنقل هو مختلف على اية حال مع كل هذا التجلي والتعدد!!

- في قصيدة الاداء الفني يتم التعامل مع مكونات التشكيل الشعري بوصفها وسائل تعبير وليس غايات تبرير، فالشاعر يفجر الوسيلة لابتكار آفق جديد مختلف وان شاعت تلك الوسيلة عند السابقين، ولايقصد فنية الوسيلة بوصفها غاية بذاتها فيقع في متاهة تقليد الاخر السابق... الاخر الاول الذي كانت عنده ذات الوسيلة طريق ابداع وليست غاية بذاتها ولذلك قد نجد شعراء قصيد الاداء الفني يتقاطعون مع بعض الاصول المكونة او مع بعض الاصول المكونة او مع المكونات لان تجليات العناصر في تلك المكونات تفيض بطاقة ابداعية يستلزم الحال معها الخروج عن صورتها العامة عند السلف السابقين، وقد كان هذا النوع من الخروج عند السابقين من النقاد تمرداً على المكونات العامة او الاصول التي اطلقوا عليها مصطلح (عمود الشعر العربي) على حين انه لم يكن خروجاً كما عند ابي تمام وابي نؤاس وغيرهما بقدر ما كان ارتفاعاً بـ(وسائلية) المكونات وعناصرها الى تفجير قدراتها التعبيرية الفنية بعيداً عن غايتها الموضوعية عند التقليديين. كما نجد عند اكثر شعراء الحداثة والتجديد توهجاً مثل ادونيس في قصيدة (هذا هو اسمي) اذ اخذت بالمكونات العامة وبعض عناصرها وارتفعت بها وسيلة ابداع متجدد وليست صورة اليه يراد لها التكرار الاتباعي حيث المسافة

شاسعة والمعنى عميق بين الكونات العامة التي تتكرر بالاتباع والتكرار على انها هدف مقصود من جهة التفنن وبين تلك المكونات وتجليات عناصرها بوصفها وسائل ابداع لانهائي منفتح على استشراف التعبير!!!

- لعل الفارق الجوهري بين قصيدة الاداء الفني وقصيدة الاداء الجمالي ان الشاعر في الاولى يصدر عن قدرته الابداعية في التفنن بتقنيات الابداع الشعري سواء المالوفة في مكونات الاداء عامة من ايقاع وتصوير وغيرهما ام غير المألوفة اعني ماكان من جديد عند امرئ القيس ميزه من سواه وعند بشار ثم مسلم بن الوليد ثم ابي نواس وابي تمام حتى المتنبي وصولاً الى عبدالله البردوني وجيله وهكذا الى المستقبل، اما في الثانية فيصدر عن تحقق الحس الجمالي او الخيال الجمالي بالتقنيات المألوفة او بما يبتكره الشاعر بمعنى ان تحقيق الجمال او ابداع ماهو جمالي صادر عن الروح الشعري هو هدف الشاعر الجمالي وغايته وهنا يكون الفني في الجمالي متحققا اذ كل ابداع في الشعر هو فني بالطبيعة والعكس في هكذا حال صعب جدا.

-أما مايميز قصيدة الاداء الموضوعي من قصيدة الاداء الفني فهو ان الشاعر في الاولى يصدر عن وعي موضوعي يريد لمعطياته ان تملك على المتلقي وعيه وهو يستخدم تقنيات الاداء الشعري وسائل تعبيرية مباشرة يدعيها او يفتعلها او يصطنعها ولكنها لاتصدر عن طبع في روحه الشعري بمعنى ان خطابية الموضوع في حدها الاقناعي هي هدفه او غايته اما مكونات الاداء الشعري او عناصرها وماتتوفر عليه من تقنيات فهي وسائل لتأدية الوعي الموضوعي باسلوب يراه فنياً وربما يعده ابداعياً صادراً عنه!!! اما في الثانية فان الشاعر يصدر عن قدرة اداء فني هي طبع فيه وهاجس روحي لديه لايغلب فيه بثه الوجداني الموضوعي على روحه الفني بل ان الفني يتمثل الحس الموضوعي ويبثه فنياً بتجليات جمالية أحياناً!!!

- وخلاصة ارتفاع قصيدة الاداء الفني على قصيدة الاداء الصناعي او التعليمي هو ان الاولى شعر بالمعنى الفني او الجمالي ايضا اما الثانية فهي نظم او (لظم) ولكن ليست شعراً بالمعنى الفني الابداعي لان الناظم او الكاتب ينسج على منوال سواه وينهج سبيل غيره ويسير على خطى سابقية حذو النعل بالنعل بل وبما ارتفع سابقوه عليه بعمق اداء فني لديهم وانخفض هو دونهم بتقليده اياهم اولاً

وبانعدام قدرة الابداع الشعري لديه. وبهذا تظل قصيدة الاداء الفني وقبلها الجمالي تمتلكان مقومات الشعرية و تزخران بها دائماً.

ثانياً: خصائص المصطلح -تجليات النص

تتوفر قصيدة الاداء الفني عامة على خصائص بنائية عامة هي في الواقع:

تجليات النص؛ بمعنى ان ذلك النص يحتفي بخصائص ايقاعية وتركيبية وبنائية ودلالية وتصويرية تميزه من سواه على صعيد التفرد الأسلوبي، وتميز قصيدة الاداء الفني من سواها على صعيد كيفية الاداء اعني اسلوب الاداء الذي يرتفع بتقنيات الايقاع ولايقلدها ويبين اساليب التركيب ولايفتعلها ويصطفي صور البناء ولايصطنعها ويبث فاعلية القدرة الابداعية على التصوير الفني ولايقلد أمثالها في نماذج ابدعها سواه وهكذا.

وحين نأتي الى قراءة خصائص المصطلح في شعر البردوني كونه انموذج قصيدة الاداء الفني فانما نعني تأمل تجليات النص لانها في الواقع تبث خصائص الاداء الفني البردوني هذه التي ينفرد فيها اسلوب البردوني ابداعيا من سواه وهي ماتتوزع هنا على خمسة اتجاهات هي خصائص المصطلح التي تبثها تجليات النص وهي:

(1) في الاداء الايقاعي:

يجيء الايقاع في النص الشعري فعلاً ابداعيا، يمثل جملة مكونات توفر عليها النص، ولذا فان ثراء الحس الغنائي الفني للشاعر يتجلى في خلال تلك المكونات الايقاعية، اذ هي تؤشر مدى ابداع الشاعر وتميزه من سواه في خلال جملة معطيات ايقاعية او ذات اثر ايقاعي يفيض بها النص الشعري او تزخر بها بنيته التكاملية العامة.

والايقاع في جذره اللغوي دال على الاحداث القصدي الذي تتولد عنه جملة ارتدادات يتصل انتظامها بطبيعة الشيء الذي وقع عليه الاحداث/ الايقاع. على ان الايقاع بمفهومه المعاصر (لم يكن واضحاً في نفوس العرب ومن نتائج غموضه في فهمهم انه لم يرد في كلامهم لا في مستوى الادب والفن ولا في مستوى الفكر لفظ يدل على مفهوم الأيقاع وحقيقته)[1] ودلالته التي له اليوم محدثة جديده حتى اننا لم نجد مفهومه المقصود اليوم واضحاً في (مصطلحات الفارابي الموسيقية) بالنظر للسبق في هذا الاتجاه ولا في (معجم العروض والقوافي) ولا في (معجم المصطلحات البلاغية عند العرب)[2].

اما في نصوص العرب من شعر ونثر فله حضور لافت للنظر اقتصر النظر النقدي القديم على قراءته في خلال علمي العروض والقافية بشكل معياري حدي اوجب الالتزام واجاز الخروج في حدود معلومة ولم يسمح بالاجتهاد لاتصال الامر عندهم بالذائقة الغنائية العربية التي يمثلها علماً: العروض والقافية في هذا الاتجاه.

اما الايقاع في المفهوم النقدي الحديث فهو بدءاً متعدد متغير على وفق معطيات النص، ذلك ان الشاعر لايحقق موسيقيته بمحض الايقاع العام الذي يحدده البحر، بل يحققها ايضا الايقاع الخاص لكل كلمة، أي كل وحدة لغوية...بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها بالبيت كله، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل القصيدة او قسم من القصيدة)[3]. ذلك ان الايقاع يتعدد على اربعة اتجاهات هي مظاهر ايقاعية يزخر بها النص الشعري الابداعي هي: الايقاع الصوتي / اللحن وهذا غالباً يخص المتلقي لاتصاله بمدى رفع الصوت وخفضه مراعاة لتقوية هذا المقطع او ذاك بارخاء الصوت هنا ومده هناك وهكذا، وايقاع النغم / الذي يصدر عن تكرار حروف او اصوات او الفاظ بعينها في سياق النص بما يجعل الحس الغنائي / النغمي للنص منفعلاً بتلك الحروف او الاصوات او الالفاظ وفاعلاً بها في حدود تأثيره. وايقاع النبر / الذي يصدر عن تقوية بعض المقاطع دون غيرها بما يجعل تلك التقوية عنصراً بارزاً في رفع الحس الغنائي للنص. اما ايقاع الوزن / فيقوم على تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل؛ اذ يقوم الايقاع في الشعر العربي القديم عند النقاد القدامى على اتصاله بالوزن القائم على تكرار مقاطع متساوية او متشابهة مضبوطة بالتفاعيل المعروفة كونها بنيات مجردة.

ولعل السؤال الذي ينبثق من مسافات قراءة شعر البردوني هو: ما الخصائص الايقاعية التي تميز بها خطاب البردوني عبر مستويات الايقاع الاربعة او اشكاله الاربعة: النبري والصوتي والنغمي والوزني؟؟ على الرغم من هيمنة عمود الشطرين على بنية القصيدة البردونية بما تفرض من اشتراطات وما تصدر عنه من عمق مرجعي شعري مذهل حرص في خلاله على اعطاء نصه العمق الفني المتصل بخصوصية الشاعر والعصر الصادر عنهما.

- الايقاع النبري في شعر البردوني المتصل بتقوية بعض المقاطع او اشباعها نطقاً غالباً مايتمثل في المقاطع القوية الطويلة الممدودة بما تشتمل عليه من حروف مد وكذلك المقاطع المشددة، وهذا الاداء من الايقاع لايجيء منتظماً دائماً. ولكن بعض قصائده

تقوم على الاكتناز به كما في قوله:

كان يبكـي ... ولـيس يـدري لماذا؟ ويغنيـــي ولايحـــس ألتـــذاذا

وينـــادي يـــاذاك يصـــغي لهـــذا وهـــو ذاك الـــذي ينـــادي وهـــذا

حيث يتناوب الايقاع المنتظم للمقاطع المحدودة: (كا – ما – لا – ذا – نا – ذا – ذا – ذا – نا – ذا .....) وهذا شكل من اشكال الايقاع الصاعد الذي يتكون مـن صـوت ضـعيف او غير ممدود ثم صوت مد يتصل معه النفس ويستمر، وكـان الشـاعر في هـذا محبـوس الـذات مكتنز بالاوجاع يريد لذاته ان تنطلق ولانفاسه ان تزفر وهذا حال يكشف عنه موضوع لنص او معانيه الشعرية التي تشي بهذا الامر – وهو ما سنأتي اليه في بابه لاحقا – ومن ذلك قوله:

عرفـــت لمـــاذا كنـــت قـــتلي وقـــاتلي لان الـــذي أعطـــاني الخبـــز آكـــلي؟

لاني بـــلا ريـــحٍ الى الـــريح أنتمـــي فطـــوراً يمانيـــا وطـــورين بـــاهلي!

وطـــوراً بـــلا وجـــه وطـــوراً بأوجـــه قنـــاعي علائـــي ووجهـــي تنـــازلي!

لأني دخلـــت الســـجن شـــهراً وليلـــة خرجت ولكن اصبح السجن داخـلي!

فمن يطلق السجن الذي صرت سجنه كاهلي؟ ومـــن يطـــرح العـــبء الـــذي صـــار

تخشـــبت والأيـــام مـــثلي تخشـــبت الى ايـن ياأيـام... مـن أيـن... حـاولي؟

من الآن حاول انـت كيـف تريـدني مفاصـلي؟ ســكت ... لمــاذا ... هــزني مــن

فايقاع النبر في هذا المقطع منفعل بالمقاطع الممدودة (ما – ذا – طا – آ – لا ...) والمقاطع الطويلة (اتلي – آكلي – آهلي – ازلي ... لي – هلي – ولي – صلي – ....) والانفعال بمقـاطع المـد والمقاطع الطويلة المشبعة بالمد تتصل بالذات المحبوسة المنفعلة الباحثة في كلامها عما ينفس لها عن مديات توهجها عن آفاق احتراقها عن تجليها عما يجيء منقذاً للذات مـن وجـع، فـالنص هنا يكتم سر احتراق شاعر ووجع سجن ذات متوهجة.

ومما يتصل بهذا الاتجاه انفعال الشاعر بقواف لم يألفها الشعر كثيراً كصـوت الـذال في مطولة سبق ذكر بيتين منها والسين في مطولته التي مطلعها:(4)

يشـتهي الصـمت، ان يبـوح فينسـى ينتـــوي ان يـــرق، يمتـــد أقســـى

ينـــزوي خلــف ركبتيـــه، كحــبلى　　　يرعش الطلــق بطنهــا، وهــي نعسـى

وصوت التاء في مطولته التي مطلعها:[5]

يقولـــون قبـــل النجـــوم ابتـــديت　　　تضـــيء وتجتـــاز ... لـــولا وليـــت

وكنـــت ضـــحى مـــأرب فاســتحلت　　　لكـــل بعيـــد سراجـــاً وزيـــت

وصدرت الشين في مطولته التي مطلعها:[6]

هنـــــا ارقــــم الصــــدى　　　وأنمحـــــــي كالخربشـــــــة

وكالصـــــــلاة أرتقـــــــي　　　وارتمـــــــي كالدروشـــــــة

وصدرت الواو في قصيدته التي مطلعها:[7]

مثـــل طفـــل حـــالم يصـــحو ويغفـــو　　　يرســـب الصـــمت بعينيـــه ويطفـــو

ينطـــوي خلـــف تلـــوي جلـــده　　　كعقـــاب ينتـــوي الفتـــك ويعفـــو

حيث الانفعال من خلال القافية على اصوات نادراً ماانفعـل بهـا الشعراء في قصـائد طويلة او مطولات هو تأكيد على تفعيل الآثر النبري الغنائي لهذه الاصوات من جهـة ودليـل قدرة الشاعر على تعبيره معانيه الشعرية المكتظة بذات ملتهبة من خلال اصوات لم يألفها غـيره كثيراً من جهة اخرى.

ثم ان هيمنة الجملة الفعلية على لغـة الـبردوني جعـل فاعليـة النـبر اوسـع تـأثيراً، لان تواصل المتلقي مع الجمل الفعلية عند قراءة الشعر او عنـد انشـاده – وبخاصـة في العمـود – يستلزم تقوية بعض المقاطع دون غيرها وان لم يأت ذلك النبر على نحو منتظم كانتظـام البنيـة الوزنية المقيسة بالتفاعيل: ولكن الأمر الجوهري فيها قدرتها على اغناء الحس الايقاعي للنص خارج حدود الرتابة الصادرة احيانا عن ايقـاع الـوزن الصـادر عـن تكـرار مقـاطع متشـابهة مضبوطة بالتفاعيل. بمعنى ان ايقاع النبر في الشعرية العربية التقليدية ولاسيما لـدى الشـعراء المجيدين كالبردوني تحد من الانسيابية الرتيبة التي تصدر عن ايقاع الوزن، فضلاً عن اتصافها بعمق دلالي هو قدرتها على التناغم مع المعنى الشعري، وبخاصـة في نمطـي الايقـاع النـبري: أعني الايقاع الصاعد والايقاع النازل ذلك ان (الايقاع الصاعد يبدأ فيه بيت الشـعر بمقطـع ضعيف يليه مقطع قوي، ويذهب فيه التقطيع صعوداً من هـدوء الى ارتفـاع، يشـير الى القلـق

والصراع. بينما الايقاع المنحدر الذي يذهب فيه المقطع هبوطا من قوي الى ضعيف، يشير الى الهدوء والاستقرار ولكن ليس لهذه التفرقة اساس ثابت لان كثيراً من القصائد تفتقر الى التناوب المنتظم بين مقطع طويل واخر قصير، وتعتمد على المعنى لتقوية الصوت)[8].

وبد لي ان بعض شعر البردوني ينفعل الصوت فيه بالمعنى فيعمد المنشد والقارئ الى تقوية هذا المقطع او ذاك بالنبر ليكون أقدر على تحسس المعنى وتذوق المعنى الشعري، وهذا نمط من ايقاع النبر وتمثل قصيدة (عرفت. لماذا كنت قتلي وقاتلي) السابق ذكرها نمطا في هذا الاتجاه. كما تمثل قصيدة (كان يبكي وليس يدري لماذا) انموذجا في النبر المنفعل بادوات المد. كما تجيء قصيدة (مثل طفل حالم) معبرة عن ايقاع النبر المفضل بالمقاطع المشددة والطويلة، وقد أسهم النبر فيها باثراء الحس الايقاعي غير المقيد او المحدد بالتفاعيل المجردة واحسب ان صدق البوح الذاتي والانفعال العاطفي للشاعر في تمثل هاجس الموضوح وتعبير معانيه شعريا، هو ماجعل ايقاع النبر غير مصطنع بل مفعم بالحيوية الجمالية المتصلة بالمعنى الشعري:

- **الايقاع الصوتي:** حيث يتبدى هذا الشكل من الايقاع عند الانشاد من لدن الشعراء او المنشدين وضمنيا لدى المتلقي الذي يتخيل انشاد الشعر اثناء القراءة الصامتة او المسموعة، حيث يتجلى هذا الشكل الايقاعي في رفع الصوت حينا وفي خفضه حينا اخر بما يوحي بتقوية هذا المقطع او ذاك او ارخاء هذا لمقطع او ذاك وهو متصل بالحالة النفسية والشعورية للشاعر او المنشد او المتلقي من جهة انفعاله بايحاء معنى او فاعلية معنى شعري مخصوص حتى نظر اليه بعض النقاد الغربيين مثل (دووت باركر) على انه لحن موسيقي (ميلوديا)[9] لشيوع الايقاع الصوتي في الغناء وفي الخصوصية الادائية للحن الغنائي عموماً والتصاقه به اكثر من الشعر او الانشاد الشعري، وهو في النص الشعري اكثر مايبتدئ في النص الذي يتضح ايقاعه الصوتي ملء السمع عند القراءة في الاوزان الراقصة مثل بعض اشكال الرجز والخبب وكذلك المتقارب والكامل والوافر في بعض النصوص، ومن ذلك في شعر البردوني قصيدته (طقوس الحرف)[10].

ســـــــــــحابة تزرعني   تفاحةومشمشـــــــــــــــة

نعشـــــاً تجـــــره الحصـــــى   الى الوعــــــود المنعشـــــــة

**

مقـــــبرة تلبســـــــني عبـــــــاءة مزركشــــــة
عمامـــــــة زيديــــــــة ولحيــــــــة منتفشــــــة

**

عشـــــــية تمرنــــــــي للــــــريح بيـــــداً موحشــــة
جنـــــــازة هنديـــــــة حمامــــــة معششـــــــة

**

حيث يطغى الايقاع الصوتي على هذا النمط من الاداء الشعري لان طبيعته البنائية تجعل القارئ او المتلقي يعمد الى رفع الحس الصوتي لهذا المقطع او تلك الجملة او هذه الكلمة ثم ان قصر هذه البنية يؤدي الى هذا فضلاً عن ان اسلوب البردوني الجملة القصيرة وابراز التميز المنصوب او الحال او المفعول به لرفع حس الايقاع الصوتي (تفاحة ... عباءة ... ولحية ... حمامة .... وهكذا) ثم ان القافية في هذا الشكل صوت هوائي يمتص حدة الايقاع المرتفع صوتيا في الصدر وفي اول العجز لتأتي القافية امتداداً هوئيا ينخفض معه ايقاع الصوت بل يذوب وكأن الشاعر هنا يحد عند قوة القافية من قوة ايقاعها الصوتي فضلاً عن قوة الوزن القصير الحاد.

ومن هذا الاتجاه في الايقاع الصوتي في قصيدة (لص تحت الامطار) التي يقول في بعضها.[11]

الليــــــل خريفــــــي أرعــــــن يهمي... يدوي... يرمي... يطعن
يســـــتل حرابــــــا ملهبــــــة يســــتلقي كالجبـــل المـــتخن
يــــــأتي ويعـــــود كطـــــاحون أحجــــاراً وزجاجــــا يطحـــن
يعـــــدو كالادغــــال الغضـــبي يســـــترخي يغفــــر كالمـــدفن
يعــــرى ... يتزيـــا ... يتبـــدى أشــــكالاً ... يبســـم ... يتغضــن
فـــــالأرجح حســــنا ... لاأدري أرجـــوعي ... أم تيهـــي اغــبن؟
ســــيهل غـــد ... ولـــه طـــرق أنقـــى ... ومتاعبــه أهـــون
وبـــدأت احـــس بـــزوغ فتــى غــيرت مـــن مزقـــي يتكـــون

حيث يلحظ المتلقي في بنيه هذا الخطاب ارتفاع حدة الايقاع الصوتي من خلال رفع ايقاع الى اعطى كما في البيت الاول ثم ان بعض الاشطار قائمة على قود اللفظ في كل مفردة كما في شطر ليت لاول (يهمي ... يدوي ... يرمي ... يطعن) والشطر الثاني من البيتين السادس والثامن على الرغم من نهاية اغلب الكلمات بحروف مد ثم ان قافية النون الساكنة صوت مرتفع متصف بالرنين!!!

والحس الايقاعي هنا منسجم مع الموضوعي في بعديه: الفني وكذلك الموضوعي حيث على الصعيد الفني ايقاع الخبب اقرب الى التعبير عن روح اللصوصية القلقة وادعى الى محاكاة سيرها المتقارب المتقد القلق الر اقص في ضياعه، اما موضوعيا فان صورة اللص تحت الامطار ضياع رتيب قلق منفعل في ذات الوقت والتعبير عنه بايقاعية الصوت المنفعل بالخبب اقرب الى تجلية معانيه من سواه وبخاصة ان البردوني يتحسس عمق الموضوع المستوحي خياليا او عقليا وينسجم معه في مستوى الخطاب الشعري على تعدد مكوناته ومنها المكون الايقاعي بكل جزئياته ومنها الايقاع الصوتي.

وقد يجيء الايقاع الصوتي صادراً عن هيمنة الحس الغنائي / الصوتي لبنية جملة واحد تتفرع ذاتها في سياق مقطع كامل على نحو متكرر كما في قوله من قصيدة (الغزو من الداخل)[12]،

غـــزاة لأشـــاهدهم وســيف الغـــزو في صـــدري
فقـــد يـــأتون تبغـــا في ســـجائر لونهـــا يـــغري
وفي صـــدقات وحشـــي يونســـن وجهـــه الصـــخري
وفي اهـــداب انثـــى في مناديـــل الهـــوى القهـــري
وفي سروال أســـتاذ وتحـــت عمامـــة المقـــري
وفي اقـــراص منـــع الحـــم ل فيأنبوبـــة الحـــبر
وفي حريـــة الغثيـــان في عبثيـــة العمـــر
وفي عـــود احـــتلال الأمـــس في تشـــكيله العصـــري
وفي قنينـــة الويســـكي وفي قـــارورة العطـــر

حيث همينة ايقاع شبه الجملة (وفي ...) اذ تكررت ثلاث عشرة مرة في تسعة ابيات، اذ يرتكز عليها تعبير المعنى الشعري على نحو لافت للنظر حيث يستلزم الانشاء وتجيز القراءة رفع الصوت مع (وفي ...) أي تقوية المقطع مع بدء كل جملة مع ملاحظة ان ايقاع الصوت يجيء في ختام كل بيت مفتوحاً بحرف مد وكأن حدة الصوت التي ترفع مع بدء شبه جملة تنخفض في آخرها، وهو مايوحي بانفعال الذات الشاعرة وتوقها التنفيس، وان كان اتجاه تعبير المعنى واحداً من جهة البنية اللغوية في شبه الجملة او في غيرها.

وقد يجيء الايقاع الصوتي صادراً عن تشابه البنية التركيبية للكلمة الواحدة في (شماليون / يمانيون/ منفيون / جنوبيون ...) في قوله: [13]

يمانيـــــــون في المنفـــــــــى ومنفيـــــــون في الـــــيمن

جنوبيـــــــون في صـــــنعا شـــــماليون في عـــــدن

حيث يولد هذا التشابه ايقاعاً صوتيا سواء عند القراءة ام عند الأنشاد وكأن المتلقي قارئاً ام شاعراً يستشعر المعنى عند تقوية المقاطع المتشابهة في هذه السياقات، ويكون اقرب الى تذوقه. واللافت لنظر ان الحيثيات التي يصدرعنها الايقاع الصوتي وكذلك العناصر والسياقات غير ثابتة او محددة بل متعددة متغيرة، غير مستقرة في شكل ادائي معين.

-أما الايقاع النغمي فصادر عن تكرار حروف او اصوات او الفاظ محددة، والشائع عند الدارسين ان تكرار الحروف الساكنة يسمى بالجناس وتكرار الصوتيات المتقاربة يسمى بالموازنات وتكرار التشابه في العبارات في سياق التركيب يسمى بالمقابلة.

-وقد نظر النقاد الى الايقاع من جهة النغم على انه (وحدة النغمة التي تتكرر على نحو معين في الكلام او في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين او اكثر من فقر الكلام او في ابيات القصيدة)[14].

ولتكرار انواع من الاصوات او الحروف دلالتها عنه بعض الدارسين او النقاد اذ يرون ان لتكرار النون معنى العمق ولتكرار الباء معنى التفجر ولتكرار الالف وكذلك الواو معنى الانفتاح او الامتداد وكذلك الواو وهكذا !!

اما الحركات فيرون ان هيمنة الفتح او الكسر يوحي بالانسياب، كما ان غلبة حروف الهمس (ح. ث. هـ.ش. خ. ص. ف. س. ك. ت) يوحي بهيمنة الرقة والحنين ويبدو ان هذه التصورات الى الانطباعية اقرب منها الى المعيارية وان صحت في بعض النصوص.

ويتجلى ايقاع النغم – اضافة الى ماسبق – في تكرار صوت واحد وفي التقنية وفي الاصوات المتشابهة عند التكرار وفي تنويع القافية ثراء للحس الموسيقي وللاثر الايقاعي، وفي هذا الاتجاه فان موسيقية الشعر قائمة بدءاً على تألف الاصوات وانسجامها وقد عبر القدماء عن ذلك بصفة التآلف والانسجام وعدوهما شرطاً في فصاحة الالفاظ، وهو مايشير الى التفات الذائقة العربية لايقاع النغم في السياق العام للخطاب الثقافي، مما يشير الى انها في الشعر خصيصة مائزة لها حضور ابداعي.

ومن أحلى صور الايقاع النغمي عند البردوني في سائر شعره بنية التقفية حين يلتزم (ماليس يلتزم) مكلفا ذاته الشعرية وبنية النص حساً ايقاعيا صادراً عن قصد الى الصناعة اقرب منه الى البث الشعري الروحي، ولكنه يتجلى مبدعاً في ادائه الفني حتى في هذه السياقات ومن ذلك التزام الواو قبل التاء في كل القصيدة على طولها في (انسى ان اموت) ومطلعها:(15)

تمتصني أمواج هذا الليل في شَرِهٍ صموت

وتعيد مابدأت ... وتنوي أنْ تفوت ولاتفوت

فتثير أوجاعي وترغمني على وجع السكوت

وكذلك التزام ياء المتكلم بعد الدال والالف في كل القصيدة الطويلة الحاملة عنوان (الا انا وبلادي) ومطلعها: (16)

تسلياتي كموجعاتي وزادي مثل جوعي، وهجعتي كسهادي

وكؤوسي مريرة مثل صحوي واجتماعي بأخوتي كانفرادي

وكذلك التزام ياء المتكلم ايضا بعد الام والالف في القصيدة الطويلة (لعيني ام بلقيس) ومطلعها: (37)

لها أغلى حبيباتي بداياتي ... وغاياتي

لها غزوي وأرهافي لها أزهى فتوحاتي

وكذلك التزام ياء المتكلم بعد اللام والالف في قصيدة (صنعاني يبحث عن صنعاء) وهي طويلة مطلعها:[18]

هــــذي العـــمارات العـــوالي ضـــيعن تجـــوالي ... مجـــالي

حـــولي كأضرحـــة مـــزورة بـــــألوان الــــلآلي

وكذلك التزام ياء المتكلم ايضا بعد الدال في كل القصيدة الطويلة التي مطلعها:[19]

وحـــدي. نعـــم كـــالبحر وحـــدي منـــي ولي جـــزري ومـــدي

وكـذلك التـزام اليـاء بعـد الـواو والالـف في كـل قصـيدة (مناضـل في الفـراش) ومطلعها:[20]

من انت ... ماذا تساوي وكل مافيك خاوي

وكذلك التزام الياء بعد الدال والالف في كل قصيدة طويلـة التـي عنوانهـا (ثرثـرات محموم) ومطلعها: [21]

كان يحكي ... يبكي ... يجيب ... ينادي

يدعي ... يشتكي ... يصافي ... يعادي

وكذلك التزام الياء ايضا بعد النـون والالـف في قصـيدة طويلـة (في الشـاطئ الثـاني) ومطلعها: [22]

ياوجههـــا في الشـــاطئ الثـــاني اسرجـــت للابحـــار احزانـــي

أشرعـــت يـــا امـــواج اوردتـــي واتيـــت وحـــدي فـــوق أشـــجاني

وهذه النماذج لاتخلو منها مجموعة شعرية للبردوني اذ لها حضور لافت للنظر في سـائر تجربته الشعرية، ولعل مما يلفت نظر القراءة النقدية حضور هـذا الشـكل مـن بنيـة التقفيـة في اوزان قصيرة ذات ايقاع عال وهو مايؤشر قلق الذات واحتراقها الدائم واشـتغالها في التعبـير عن ذلك القلق وتجلياته والاحتراق ومعطياته باشكال ايقاعية عالية وصـارخة نغمياً يـوحي للمتلقي بان الشاعر يطلب ان يمسك بايقاعات الحياة بوصفها اغراضـاً ذاتيـة كـما يطلـب ان يمسك بالمعاني الشعرية بوصفها اراضاً روحية، ولما لم يكن في وسع اللغة ولا في وسـع كلامـه الشعري ان يمسك بالحالين حسياً ولا ان يخرج عن مسـافات الخيـال في طلابهـما فقـد تقصـد

الشاعر ان يجلي عناصر الايقاع في كلامه لايقاع المتلقي في فضاء من الرؤية يمكن معه تلمس الحالين واستشعارهما حيث يصرخ ايقاع النغم صعوداً ويهبط ليهمس باحتراق ثم يتصاعد في حدة الصوت وعلو نغمه صعوداً وهكذا؛ وما كان لهذا الارتفاع ان يكون في بنية النص الايقاعية لو لم تكن الذات الشاعرة مرتفعة هي الاخرى في محاولة منها لنيل ماهو قصي- عنها حسياً ومنفعل بها وفيها خيالاً جامحا طافحاً يريد اللحاق بالواقع اوفي الاقل اشعار الاخر المتلقي بما لم ينله وهو في سياق التعبير عن تلك الاحوال التي يعي انه لايمسكها الا كلامه الشعري:

ومن اشكال الايقاع النغمي هيمنة صوت واحد بالتكرار في سياق النص كما في تكرار صوت التاء في قوله:[23]

يقولون: قبل النجوم ابتديت تضيء... وتجتاز...لولا... وليت

يقولون: كنت وكنت وكنت وفي صحوة العمر اصبحت ميت

ولكن متى مت؟ كنت بخيتا فصرت شعوبا ... تسمى بخيت

ولكن متى مت؟ ينبي العبير على ساعديك، وعن ما انثنيت

ومادمت تبني وتهدي سواك سيحكون: منك اليك اهتديت

حيث تكرار واحد من اصوات الهمس وهو (التاء) في هذه الابيات سواء في سياق الابيات ام في التقفية اضفى على النص ايقاعا نغمياً متصلاً بتعبير المعنى الشعري ذلك ان المعنى الموضوعي هنا هو استلهام التاريخ (السبأي) لأن (سبأ) ضاربة في اعماق التاريخ متفتحة اليوم على وقع الراهن رمزاً في القرآن ورمزاً في الخطاب الحضاري ومكانا عيانيا راهنا يعيد تصفحه كثيراً من صور الامس أعني الماضي البعيد البعيد؛ وهذا مايوحي ان المعنى الشعري على صعيد الايقاع النغمي يناسبه صوت همس موح بالرقة بل يوحي بالحنين قبل ذلك اذ تطول الاصوات في هذه الابيات كما يطول نغم صوت التاء وفي كلا الحالين هو متناسب مع استيحاء رمز تاريخي موغل في الغياب والحضور في آن معاً.

ومن اشكال ايقاع النغم عند البردوني في اتصال القافية بضمير كالهاء بالالف[24] في:

لتلك التي تفنى واخلق وجهها وأرفع نهديها وأبدع فاها

وفي قوله ايضا في قصيدة (من بلادي)[25]

قــل لهــا قبــل ان تعــض يــديها   هــل غــرام الــذئاب يحلــو لــديها

وفي قوله في قصيدة (الغزو من الداخل):[26]

شعاري يامولاي نحن نبات اخصابك   لان غناك أركعنا على اقدام احبابك

وياء المتكلم الى قافية التاء في قصيدة (السفر الى الايام الخضر) ومطلعها:[27]

يارفــاقي ان أحزنــت أغنيــاتي   فالمــآسي حيــاتكم وحيــاتي

وفي اخر قصيدتين طويلتين من (السفر الى الايام الخضر):[28]

أما في مجموعة (لعيني ام بلقيس) فيمكن قراءة هذا الاتجاه في قصائد[29]: (الا انا وبلادي) و (لعيني أم بلقيس) و (امرأة وشاعر) و (صنعاني يبحث عن صنعاء) وفي مجموعة وجوه قافية في قصائد: [30] (صياد البروق)و (سندباد يمني في مقعد التحقيق) و (وجوه دخانية في مرايا الليل) و (ليلة فارس الغبار) وفي مدينة الغد. [31] في قصائد: (ام في رحلة) و (ضائع في المدينة) و (سوف تذكرين).

ولم اجد مجموعة شعرية للبردوني تخلو من حضور واضح لهذا النمط من الايقاع النغمي الصادر عن اشباع القافية بالصوت نطقاً وكتابة وليس لفظاً ورسماً وبخاصة اذا كان الصوت هو (ضمير المتكلم) كما في قصيدته المشهورة (عرفت لماذا كنت قتلي وقاتلي) التي سبق ذكرها في هذه القراءة.

وصدور الأيقاع النغمي للقافية عن ضمير حال غالباً مايتصل بهيمنة الحس الغنائي المباشر على وعي الشاعر وانفعاله بهاجس معنى معين او ذات معين او شيء معين يعود الى الضمير واحيانا تتصل القصيدة كلها بوحدة شعرية من نوع ماتنتسب الى عائدية الضمير وفي هذا الاتجاه تؤدي هيمنة الضمائر ثلاث وظائف فنية اولاها: اتصاف النص بوحدة شعرية ينتسب فعل معانيها الى عائدية الضمير. وثانيهما: تفعيل الحس الغنائي بشكل مباشر ومضاعفة الايقاع النغمي للقافية من خلال: حرف التأسيس وحرف الروي والقافية بعدهما وهو مايجعل الايقاع النغمي للقافية عاليا ومباشراً في مكونات الاداء الفني، وثالثها: اتصال الضمير بالتعبير عن (انا الشاعر) في كل القصيدة يشي بانفعال تلك الـ انا بمعان محددة ويكشف عن مظاهرها الذاتية الموحية بالمعنى؛ وهذا امر يكاد ينفرد فيه البردوني بين شعراء

العربية، حيث تهيمن القوافي المتصلة بـ (أناه الشاعرة) او المعبرة عنها هيمنة مطلقة فلايعمد الى الكسرة في القصيدة اللامية المكسورة اللام بل هي اللام المتصل بياء المتكلم:

عرفت لماذا كنت قتلي وقاتلي　　　لان الذي أعطاني الخبز آكلي

وهكذا تسير قافية اللام المكسور متصلة بياء المتكلم (تنازلي، واصلي، عاذلي، كاهلي،...)، وكما في قصيدة (قبل الطريق)(32) التي مطلعها:

قبل الطريق ابتدي　　　سيري رحيل أحرفي

وهكذا تسير قافية الفاء المكسورة متصلة بياء المتكلم (معزفي، مصيفي، موقفي، فلسفي، ...) وهكذا في قصيدة (السفر الى الايام الخضر) مع قافية التاء: (اغنياتي، حياتي، دواتي، قاتي، نباتي، سماتي، ...)(33).

ولاتكاد تخلو مجموعة شعرية للبردوني من هكذا نمط من القوافي التي يتصل فيها صوت القافية بضمير المتكلم المعبر عن (انا الشاعرية) وهو حال بقدر ما يؤدي الى تصعيد الايقاع النغمي المباشر في سياق بنية القصيدة الفنية؛ يوحي بمدى انفعال الذات بخطابها الشعري ومدى انتساب الانا الشاعر الى تجليات ذلك الخطاب، ومدى الحالة الشعورية التي عليها الشاعر حيث تتجلى ذاته منفعلة باعلى ايقاع نغمي في القصيدة وهو القافية وباثبات ضمير تكلمها وفي كل القصيدة بشكل فني من دون اشعار القارئ او المتلقي بلغة مقصودة او اصطناع مفتعل، انما تنساب القافية فنيا دونما اصطناع موصلة خواتيم الابيات بعضها ببعضها الاخر ايصالاً فنياً تعبيريا يتكشف من خلالها (أنا الشاعر) وهو يوجه انفعالات المعنى تعبيريا او فنيا ايقاعيا نغمياً، بما يجعل القصيدة ذات تميز اسلوبي في هذا الاتجاه.

- **ايقاع الوزن:** وهو الذي يصدر عن تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل بالشكل الذي يرتكز عليه التعاقب الزمني لضربات ايقاع الوزن وتناسب التتابع الكمي للحركات والسكنات عند النطق او القراءة، لان القراءة هي مثار اظهار الايقاع الوزني.

وحين يصدر الايقاع عبر صورته الوزنية عن اثار التكرار ومعطيات التوقع، فان صدوره ذاك متصل بطبيعة التوقع، فكلما كان التوقع ادهاشيا او لاشعورياً جاء بعيداً عن الرتابة وكان ادعى الى التأثير في المتلقي، ذلك ان تكرار الوحدات الوزنية الرتيب يبعدها عن الادهاش او المفاجأة ويصلها بالشعور القصدي المصنوع المشبع بالصنعة غير المثير لاي شكل

من اشكال المفاجآت، ولذا كان (النسيج الذي يتألف من التوقعات والاشباعات او خيبة الظن او المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الأيقاع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات اقصى قوته الا من خلال الايقاع، ومن الواضح انه لاتوجد مفاجأة او خيبة ظن لو لم يوجد التوقع، وربما كانت معظم ضروب الايقاع تتألف من عدد من المفاجات ومشاعر التسويف وخيبة الظن لايقل عن عدد الاشباعات البسيطة المباشرة)(34). ولذا كان الايقاع الوزني الرتيب البسيط في مسافات توقعه او دوائر مفاجآته مملاً وغير فني من جهة عدم الادهاش.

وفي هذا الاتجاه ينزع الايقاع الوزني – بحسب كولردج الى (زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الاثر عن طريق اثارة الدهشة من وقت الى اخر وعن طريق اشباع رغبة الاستطلاع تارة وأثارتها تارة اخرى ... حتى يستحيل ادراكه واضحا في اللحظة الواحدة، وان كان الاثر الذي يولده كبيرا)(35). وهذه الحال هي ماتجعل الايقاع الوزني متحركا متجدداً بحسب قدرة الشاعر على الاداء الفني الباعث على المفاجأة والأدهاش.

ويصدر شعر البردوني في مكوناته الايقاعية عن ايقاع الوزن بشكل واضح ورئيس لان الشكل التقليدي للشعرية العربية يعتمد على تفعيل هذا الاتجاه ثم ان البردوني – بدءاً – تبنى هذا الشكل في خطابه الشعري، وعمل في ادائه الفني على تحديثه ولو بالخروج من أسر المرجعية التراثية الهائلة في هذا الاتجاه.

وقد تعددت اشكال الاداء الفني / ايقاع الوزن في شعر البردوني غير ان القراءة عندي رصدت اربعة اشكال بارزة هي:

اما اولها فشكل الابحر التقليدية الشائعة ذات الحس الايقاعي المألوف التقليدي الشائع حيث عمد البردوني الى الخروج من اسر ايقاع الوزن التقليدي بفاعلية الجملة الشعرية ذات التعبير الدرامي المعاصر المنفعل بالراهن الموحي بالحادثة كما في قصيدة (الغزو من الداخل)(36).

أيـا (صـنعا) متـى تـأتين؟ مـن تابوتـك العفـن!

اتسـألني؟ اتـدري؟ فـات قبـل مجيئـه زمنـي!

متـى آتي؟ الا تـدري!! الى ايـن انثنـت سفنـي!

لقـــد عـــادت مـــن الآتي الى تاريخهــــا الوثـــــني
فظيـــع جهـــل مــــايجري وأفظـــع منـــه ان تـــدري؟!

حيث ذابت الغنائية العالية لوزن مجروء الكامل في لغة الاستفهام وفي ايحاءات التعجب وفي الحوار بين الشاعر والمدينة ثم عاد في البيتين الاخيرين لطبيعة الوزن التقليدية وسرعان ماعمل على قافية مغايرة في ختام المقطع.

وكما في قصيدة (غريبان وكاناهما البلد)[37]:

من ذلك الوجه؟ يبدو انـه (جـندي) لا ... بل (بريمي) سأدعو جـد مبتعـد
مـن ايـن يـاابني؟ ولايرنـو وأسألـــه أدنـو قلـيلاً.. صـباح الخـير ياولـــدي
يسـعد صـباحك يـاعمي أتعرفنـــي؟ فيك اعتنقت انا قبلـت منـك يـــدي
من مات ياابني؟ من الباقي؟ اتسـألني؟ فصــول مأســاتنا الطــولى بلاعــــدد
وكيف كنتم تنوحـون الرجـال؟ بـلى نمــوت كـــما نحيــى بلارشــــــد
فــوج يمـــوت وننســـاه باربعــــة ولم يعـد احـد يبكـي عـلى احــــد!!
بـــلا اعتقـاد وهــم مـثلي بلاهـــدف ياعم ... ماأرخص الأنسان في بلـدي!!
والآن يـاابني؟ جـواب لاحـدود لـــه اليوم أدجى لكي يخْضّرَّ-وجـه غـــدي

حيث عمد باداء فني الى الحد من تقليدية البحر البسيط بلغة الاستفهام على تعدد اغراضه البلاغية والتعجب على غزارة ايحاءاته والحوار على ما يوحي به من دلالات وتتابع الجمل القصيرة بأساليب متعددة من بلاغية الى لغوية وفي اجابات شعرية غير منفعلة وبالغائب التقليدي بل صادرة عن الراهن الحادث، وغيرها وغيرها، بالشكل الذي جعل الصورة التقليدية للبحر البسيط وتجلياته الوزنية تلبس اسلوب البردوني وطريقته في تعبير المعنى او الاداء الفني.

أما ثاني تلك الاشكال فهي الابحر التقليدية الراقصة ذات الاداء الوزني الايقاعي عن الحاد كما في قصيدة (يوم 13 حزيران)[38].

مــاذا جــرى؟ لم يجــر شيء هنــا   صــنعاء لافرحــى ولا آسفــة

القـــات ســـاه ... والمقـــاهي عــلى   أكوابهـــا محنيـــة عاكفـــة

مـــاذا جـــرى؟ لاحـــس عـــما جـــرى   ولا لديـــه ومضـــة هادفـــة

مـــاذا يعـــي التـــاريخ؟ مـــاذا ارى؟   ولي بـــلا ذكـــرى... بـــلا عاطفـــة

حيث الصورة الوزنية الصادرة عن ايقاع السريع هنا غير راقصة وغير حادة غنائياً على الرغم من طبيعة البحر السريع لان البردوني استوعب الحدود الغنائية للوزن هنا بتتابع الجمل القصيرة وتنوع اساليب اداء الجمل وتعدد الصور غير الرتيبة مما قاد المتلقي الى جو ايقاعي غير رتيب ولا حاد انما هو خاص باسلوب البردوني في الايقاع الوزني.

وكما في قصيدة (هاتف وكاتب)[39]

اكتـــب ... لاتتعطـــل   ماقســـى ان افـــعل

صـــارت كفـــي رجـــلاً   ماجـــدوى ان تكســـل

لم اســـتولد حرفـــا   جـــدد حرفـــا مهمـــل

تـــدري؟ للحـــرف صبـــا   يفنـــى... وصـــبا يحبـــل

حيث ايقاع الخبب راقص غنائي حاد لكـن اسـلوب الـبردوني هنـا حـاول الحـد مـن غنائيته الصارخة بتنوع الاساليب اللغوية او البيانية، وفي الحذف وفي البعد الرمزي للصـورة الشعرية.

وكما في قصيدة (ام يعرب)[40] التي يقول في مطلعها:

حيـــث الغبـــار الأهـــوج   عـــلى الريـــاح ينشـــج

وحيـــث تشـــمخ الـــدمى   ويســـتطيل العوســـج

هنـــاك حيـــث يدعـــي   عـــلى القشـــور البهـــرج

جزيـــرة تطفـــو عـــلى   صـــحو الربـــى وتدلـــج

مطلـــة كأنهـــا   نعـــش أشـــم ابلـــج

تمضـــــــي بـــــــه جنيـــــــة جرحـــــى وتـــــل اعـــــرج

حيث الايقاع الوزني الحاد الراقص للرجز بقافية حادة هي الجيم وقد حاول البردوني تخفيف الحدة الغنائية باسلوب الاستعارة و البعد الرمزي للصورة الشعرية ولكن اساليب الصورة هنا وكذلك أساليب بناء الجملة لم ترتفع على الايقاع الغنائي العالي لوزن الرجز لفاعلية ادائه الفني الخاصة.

وثالث أشكال الايقاع الوزني عند البردوني هو صورة الاوزان الغنائية التي يختمها بقواف حادة في ايقاعها الصوتي كما في القصيدة الجيمية السابقة قبل حين وكما في ظاهرة شائعة في كل تجربة البردوني في ادائه الشعري وهي غلبة القوافي الساكنة على سواها فضلاً عن شيوع القوافي النادرة التي عاد الشعراء المعاصرون يتقصدونها.

أما رابع اشكال الايقاع فهو توالي الجمل الفعلية وتعددها وتنوعها للحد من قوة الايقاع الوزني الرتيب احيانا ولتنويع الحس الغنائي الصادر عن بنية الجملة في الخطاب الشعري كما في قصيدة (ثرثرات ...)[41]

كان يحكي ... يبكي ... يحب ... ينادي

يدعي ... يشتكي ... يصافي ... يعادي

مرحباً يا (سعيد) ... خذ نور عيني

اسكتي ... هات بندقي يا (عبادي)

حيث يؤدي تتابع الجمل الفعلية الى تكثيف المعاني المتصلة بالمعنى الشعري العام للبيت ثم ان التأمل المباشر للمتلقي في سياق الخطاب موزعاً بحسب الجمل الفعلية يبعث على غلبة الحس الدلالي بمكوناته على الحسن الغنائي المنفعل بغنائية الايقاع الوزني او ايقاع الوزن.

اما خامس اشكال الايقاع الصادر عن الوزن عند البردوني فهو الارتفاع بالحس اللغوي بالمفردات العربية اليومية والقوافي غير المألوفة والرموز التراثية الى مستوى الاداء الفني الشعري، من ذلك قافية الهاء في قوله:[42]

اليـــــوم ارض مــــــأرب كأمهـــــــا موجهــــــــه
يقودهـــــا كأمهــــــا فــــــار وســــوط ابرهـــــه
فــــما امــــــر أمســـــها ويومهــــــا ماأشـــــبهه
تمــــــوز في عيونهــــــا كالعــــــانس المولهـــــه

أذ تتآلف جملة عناصر في تكثيف الحس الغنائي على الرغم من غلبة ايقـاع وزن الرجـز لان جرس الالفاظ التراثية (مأرب، البرهة، تموز، ...) واللفظ اليومي ومألوفيـة الدلالـة مـع الاحساس ببساطة الاداء الفني كلها عناصر تسهم في تكثيف عنصر الايقاع.

ويبدو ان عناية البردوني بالعناصر الايقاعية على تعدد روافدها تتـأتى مـن حـرص في خطابه الشعري على اداء المعنى الشعري المتصل بالاسلوب البردوني غير المتأثر كثيراً بـالارث الشعري أي انه يرغب في فاعلية شعره في الاخر وليس العكس.

(2) في الاداء التركيبي:

الاداء التركيبي في قصيدة الاداء الفني صورة فنية اولية ثم صـورة جماليـة بعـد ذلـك، وبعدها الفني في هذا الشكل حال جوهرية في الاداء؛ اذ عليه يرتكـز البعـد العمـودي للبنـاء الشعري، وهو بقدر مايكشف عن ارتفاع الشاعر على مادية الاداء في التعبـير الشـعري بقـدر مايشير الى مدى قدرته الابداعية في الارتفاع بصورة البناء من شكلها المـادي بوصـفها اداة الى شكلها التعبيري الفني كونها جزءاً من لغة الخطاب الشعري لها وظائف تعبيرية واخـرى فنيـة وكذلك جمالية.

وصورة الاداء التركيبي عند البردوني توزع على ثلاثة محاور رئيسة هي:

الأول: محور تركيب الجملة وفيه عرضت لدلالات التعبير من خلال ثلاثـة اتجاهـات هي اتجاه الجملة الاسمية واتجاه الجملة الفعلية واتجاه الجملـة التأويليـة التـي هـي الجملة الباعثة على الادهاش بسـبب فاعليتهـا التأويليـة وعمقهـا الفنـي وايحائهـا الجمالي، سواء اكانت فعلية او اسمية بمعنـى؛ ان الاسـمية تـوحي بفعـل صـورتها الاسمية بمعنى موضوعي او شعري مستوحى او مستفاد من دلالة الاداء الاسمي للجملة، وكذلك الجملة الفعلية اما التأويلية فهي اداء شـعري ذو تجليـات جماليـة تصدر عن تفوق الشاعر الابداعي في الارتفاع باللغة الى المستوى الكلامـي الـذي

يعيد فيه خلق اللغة وايحاءاتها الفنية بما يمثله هو تعبيرا شعريا وهو على اشكال الاداء الشعري.

الثاني: محور تركيب البيت: وقد قرأت فيه ثلاثة اتجاهات في بناء البيت الشعري في سياق القصيدة هي: اتجاه البيت المنفصل وهو صورة البيت التقليدي المستقل الشائع في التراث الشعري العربي القديم وصورة البيت المتصل التي هي صورة الاداء الشعري الفني الحديث حيث تتكامل فيه القصيدة فنياً وعضويا / موضوعياً بحيث تتشكل كل مسافات جسد القصيدة في اطار سياق شعري واحد، وصورة البيت الشعري وهو اتجاه في الاداء يقوم فيه البيت الشعري مقام النص في جسد المجموعة الشعرية المتماسكة؛ بمعنى ان ذلك البيت ينتمي سياقياً الى القصيدة وينفصل شعرياً بصورة من الاداء يغلب فيها الفني على الموضوعي وربما الجمالي على الفني، وهذا الشكل قليل في الشعرية التقليدية.

الثالث: محور بناء القصيدة: وقد عرضت فيه لثلاثة اشكال من البناء الشعري هي: شكل قصيدة البناء الحواري، وشكل قصيدة البناء الحكائي وشكل قصيدة البناء الشعري، حيث تقوم الاول عند البردوني على الحوار بين صوتين شعريين او بين شخصيتين. اما الثاني فيصدر بناؤها عن حكاية يريد الشاعر تعبيرها بسرد من خلال بناء شعري مخصوص. اما قصيدة البناء الشعري فهي مايرتكز الشاعر في تعبيرها على البث الوجداني الشعري بانزياحاته المكثفة وقصيدة الشعري الباعث على التأويل وفاعليته الادهاشية بالشكل الذي تكون الجملة فيه مكثفة شعريا والبيت منفعل بعمقه الجمالي والقصيدة محتفلة بكثافة جمالية توحي بان الاداء الشعري فيها مقصود لشعريته اولاً.

- محور تركيب الجملة:

يعبر تركيب الجملة الشعرية في النص عن الفحوى العامة للنص تلك المتصلة بسياق الجملة او البيت او المقطع واحيانا قليلة بسياق النص كله، وهو في خطاب الشعراء المبدعين رافد رئيس في البث الشعري لما يوحي به من تجليات ومن ايحاءات تعبيرية خاصة، وقد رصدت من خلال هذه القراءة في شعر البردوني ثلاثة اتجاهات ضمن مايطرأ على تركيب الجملة من مظاهر بارزة:

اولاً: الجملة الاسمية

تتصل الجمل الاسمية في سياقها الشعري بتعبير معان مستقرة التجليات في الذات، وكأنه يوحي بثبوت صورتها اوبثبوت استمرارها الموجع او المفرح؛ وكانه يوحي بتواصلية تلك الحالة واقعاً يعيشه او تداعيات يحساستمرارها منذلك في قوله: (43)

لكن في صدري دجى الموتى واحزان البيوت
ونشيج ايتام ... بلا مأوى ... بلا ماء وقوت
وكابة الغيم الشتائي وارتجاف العنكبوت
وأسى بلا اسم ... واختناقات بلا اسم او نعوت
من ذا هنا؟ غير ازدحام الطين يهمس او يصوت
ودم الخطى ... والاعين الملآى باشلاء الكبوت
غير انهيار الآدمية وارتفاع (البنكنوت)
وحدي ألوك صدى الرياح وارتدي عري السكوت

حيث تهيمن الجملة الاسمية على هذا النص على نحو كامل الا في بيتين هما (الخامس والثامن). حيث صدرت الابيات الاربعة الاولى عن تصوير حالة من ركون متصل بركون كاشف عن غيبوبة الذات في سجن الغياب في سجن الآخر (في صدري: دجى الموتى واحزان البيوت ونشيج الأيتام وكآبة الغيم وارتجاف العنكبوت ومآسى بلا أسماء ... كأنها لاتعد!!) وعدم اتصال تعبيرها بسياق جملة فعلية يشي بعمق المعاناة التي يتنفسها الشاعر وبتواصيلية حالها!! حتى انه في الأبيات الاخر يستفهم مستنكراً ازاحة هم كل ذلك وكأنه يراه جاثماً عليه دائما!! (من ذا هنا: غير ازدحام الطين ... غير انهيار الآدمية ... غير ارتفاع السكوت..!!؟) حتى يختمها في البيت الاخير - ولكن - بجملتين هذه المرة صادرتين عن لغة الاستعارة: (وحدى ألوك صدى الرياح ... وارتدى عري السكوت!!(وكأن فعل (ألوك) وفعل الارتداء ختما حالة من أسى قصد الشعر الى ان يبوح بوجع تواصيلتها فكان ان هيمنت على خطابه الجمل الأسمية.

وقد تتجلى الجملة الاسمية في ارتدادات هي اصداء لها ولكنها (اشباه جمل) لتعبر عن ذات البوح الشعري كما في قوله: (44)

بـــلادي مـــن يـــدي طـــاغ الى أطغـــــى الى أجفـــــى
ومـــن ســـجن الى سجـــن ومـــن منفـــى الى منفـــى
ومـــن مســـتعمر بـــاد الى مســـتعمر أخفـــى
ومـــن وحـــش الى وحـــش وهـــي الناقـــة العجفـــا
بـــلادي في ديـــار الغيـــر او في دارهـــا لهفـــى
وحتـــى في أراضيهـــا تقـــاسي غربـــة المنفـــى

حيث الجملة الاسمية الاولى التي استهل بها البردوني النص تشظت على مساحة ستة أشطر في سياقات الجار والمجرور ثم يختمها بجملة تشبيه اسمية ايضاً ثم يعود الى ذات الجملة لتعبير المعنى ذاته، ثم يختم النص بجملة فعلية توحي بتواصلية الحالة اكثر من ايحائها بمرحلتها المنقطعة (تقاسي غربة المنفى). ومثل هذا البيت والوجداني ماجاء في قوله: (45)

تســلياتي كموجعـاتي ... وزادي مثـل جـوعي وهجعتـي كسـهادي
وكـؤسي مريـرة مثـل صـحوي واجتماعـي بـاخوتي كانفـرادي
والصـداقات كالعـداوات تـؤذي فسـواء مـن تصـطفي او تعـادي
ان داري كغربتـي في المنـافي واحتراقـي كـذكريات رمـادي
يـابلادي هـذي الربـى والسـواقي في ضـلوعي تنهـدات شـوادي
انـما مـن آنـا؟ ولـيس بكفـي مـدفع والـتراب بعـض امتـدادي
العصـافير في عروقـي جيـاع والـدوالي والقمـح في كـل وادي
هـذه كلهـا بـلادي ... وفيهـا كـل شيء ... الا انـا وبـلادي

حيث تشكلت الابيات الثلاثة الاول من جمل اسمية كلها باستثناء اخر جملة في اخر البيت الثالث ثم يتواصل الشاعر في الابيات الخمسة الاخرى بتعبير معانيه من خلال جمل اسمية، فاذا قرأت الأبعاد الموضوعية في هذه المعاني فستشعر بالشاعر منفعلاً بتواصيلة فيها وليس بكونها حالة طارئة وتزول، بمعنى انها – بوصفها جزءاً من تجليات الاقدار والايام – حالة وتزول وما هي بالباقية، ولكن مأساويتها بعثت في روح الشاعر التعبير عنها وكأنها

متواصلة غير زائلة، وهذا ايغال بتعبير لغة الالام والاوجاع وتقلباتها في مسافات الايام من كل زمان.

ومثل هذا الاتجاه ماجاء في قصيدة (الغزو من الداخل)[46]، حيث هيمن سياق الجمل الاسمية على القصيدة؛ كما في:

يمانيــــــون في المنفـــــــى ومنفيــــــون في اليمـــــــن
جنوبيـــــون في صـــــنعا شـــــماليون في عــــــدن
وكـــــالاعمام والاخـــــوال في الاصرار والوهـــــــن
فمـــــن مســـــتعمر غـــــاز الى مســـــتعمر وطنـــــي
لمـــــاذا نحـــــن يامربـــــى ويـــــامنفى بـــــلا سكـــــن
بلاحلـــــم ... بلاذكـــــرى بـــــلا ســـلوى ... بـــــلا حـــزن
يمانيـــــون يـــــا (أروى) ويـــــا (ســـيف بـــن ذي يـــزن)
ولكنـــــا برغمكمـــــا بـــــلا يمـــــن ... بـــــلا يمـــــن
بـــــلا مـــــاض.. بـــــلا آت بـــــلا سر ... بـــــلا علـــــن

وفي اتجاه هيمنة الجمل الاسمية يلفت نظر المتلقي من خلال ماسبق ذكره ثلاث ملاحظات:

الأولى: تعبير الشاعر عن المعاني ذات الايقاع المستقر او الصورة شبه الثابتة من جهة ومن جهة اخرى ايحاؤه بثبوتية المتحرك او المتغير تعبيراً منه عن صور وقعه في النفس وتجليات الامها وتداعياتها.

الثانية: صدور نظام الأبيات في الجمل الاسمية عن الأبحر القصيرة لان الحال متصلة بقصر الجملة ومايتبعها ذلك القصر من اشكال عطف وحذف وفصل ووصل وغير ذلك وخاصة في اشباه الجمل.

الثالثة: عطف الجمل التالية على ماسبقها بشكل تأخذ فيه سياقاتها وتداعيات تلك السياقات، ثم ان المعطوف سيأخذ حكم المعطوف عليه في الاعراب وان تباين التعبير الشعري غير ان نفس الشاعر سيظل متواصلاً في صورة من صور التكرار.

ثانياً: الجملة الفعلية

اذ ارتبط وضوح الجمل الاسمية في بعض السياقات بالمواقف المتصلة في استمرارها، او غير المتحركة حركة تعبيرية انقلابية ايجاباً او سلباً فان القصيدة المعاصرة غالباً ماانفعلت بالنزعة الدرامية لتعبر عن تقلبات حركة الراهن ومعطياتها ولتتصل باعادة تشكيل الوجود الانساني وهو حال اتصلت به القصيدة تفاعليا فكان من نتيجة ذلك وضوح النزعة الدرامية التي من معطياتها هيمنة اتجاه الجمل الفعلية.

لما كان البردوني يصدر في بناء قصيدته – كا سيأتي لاحقاً – عن آساليب حكائية او ملامح سرد قصصي فقد هيمنت الجملة الفعلية على سياق خطابه الشعري على نحو لافت للنظر، وهي تكاد تشكل سائر خطابه في مجموعة (وجوه دخانية في مرايا الليل) كما في قصيدة (هاتف ... و كاتب)[47] التي يقول في بعضها:

اكتب ... لاتتعطل   مأقسى ان افعل
صارت كفي ... رجلاً   ماجدوى ان تكسل
لم استولد حرفا   جدد حرفاً مهمل
تدري؟ للحرف صبا   يفنى، وصبا يحبل
اكتب شعراً، فكراً   أنفاساً، تتشكل
تمهيداً، عنوانا   تفعيلات افعل
إهمس شيئاً، حتى   القمح الى المنجل
همس الارض الوجعى   فن عند الجدول
ولخفق البدر صدى   في ابداع المشتل
اتراني مخنوقاً؟   اهمس ... لاتتمهل
جرب، فلديك فم   وجنون يتعقل
قتلوني مرات   اكتب كي لاتقتل

في سياق اثني عشر بيتا هناك بيتان فقط صدرا عن بنية الجملة الاسمية هما (همس الارض الوجعى فن عند الجدول + ولخفق البدر صدى في ابداع المشتل) والمعنى الموضوعي هنا متصل غير منقطع وثابت جمالياً وفنيا في اسلوب الاستعارة المكنية (همس الارض الوجعى + لنخفق البدر صدى) ولذا كان مناسبا التعبير عنه بلغة الجملة الاسمية. اما سائر أبيات النص فخطاب حواري بين (الآمر بالكتابة: السجان او الشرطي الذاتي) وبين الكاتب / الشاعر؛ والحوار فعل ايقاع وتحريك، فعل وتداعيات ومناورة لامجال لتواصلية الحالة السكونية الواحدة فيه، ولذا كان سياق الجمل الفعلية أدق في التناسب عند التعبير عن طبيعة المعنى الحركية المتأججة او المتأرجحة الباحثة عن استقرار غير متحقق.

وعلى الرغم من قصر الجمل وسرعة ايقاع الخبب في هذا النص الا ان الجملة الفعلية هي المهمينة، لان المعنى حتى في حدود بثه الشعري انفعالي متحرك عاطفي متغير وصور متباينة من حال الى اخر ومن شكل الى ثان، وهذا كله يتناسب مع سياق هيمنة الجمل الفعلية على نحو عام.

وقد لاحظت من خلال هذه القراءة اربع ملاحظات سادت في سياق الجمل الفعلية بشكل عام وهي:

- شكل القصيدة المبنية بناءاً حوارياً قائماً على تعدد الاصوات شاع فيه ايقاع الجمل الفعلية على نحو لافت للنظر حتى في الاوزان القصيرة والجمل القصيرة.
- في سياق لغة الاستعارة المكنية بشكل خاص غلب ايقاع الجمل الفعلية على سواها، ربما بسبب من غياب اللفظ المستعار الذي يكنى عنه بلفظ دال عليه ويوحي به.
- في القصيدة المبنية بناءاً حكائيا او بناءاً افاد فيه الشاعر من ملامح السرد القصصي هي مكنت لغة الجمل الفعلية على نحو دال تعبيرياً لان ايقاع الحكاية او ملامح السرد لقصصي يستدعي غلبة الجمل الفعلية على سواها.
- غالباً ماتتضح الجمل الفعلية في سياق النصوص ذات البث العاطفي الانفعالي الصادر عن حس وجداني منفعل بحادثة معينة او واقعة ذات حضور زماني مدهش ومكاني مفاجئ.

ثالثاً: الجملة التأويلية

الشعر بدءاً لغة خطاب تأويلي باعث على المفاجأة، ومؤدي الى الادهاش؛ بطرائق متعددة؛ وسياقات اداء لغوي مخصوصة؛ تتباين من شاعر الى آخر؛ لاتصالها بقدرة الشاعر على الابداع والتجدد والمغايرة على نحو غير تقليدي.

ولست أعني بالتأويل هنا فاعلية الكلام الاستثنائية على صياغة المعنى الشعري عبر طرائق بعضها بنياني وبعضها الاخر رمزي وقسم ثالث منها اسطوري وهكذا؛ أنما اقصد جملة النص القادر على تأويل ما في الذات من تجليات كالعاطفة في مقطعة (بعد الحنين).(48)

هـل تغفـرين لـو انني ابـدي الـذي حاولـت أخفـي
سـأقول شـيئاً تافهـاً: يكفـي الـذي قـد كـان يكفـي
ماعـاد يسـبقني الحنـين اليـك او ينجـر خلفـي
ماكـان جبـاراً هـواك وانـما قـواه ضعفـي
واليـوم لاأبكـي نـواك ولا اقـترابي منـك يشـفي

هذه المقطعة القصيرة بأبياتها الخمسة آخذت بتأويل عاطفة الخسران عند الشاعر الى عاطفة التعالي ونجع في وضع عنوان لها هو (بعد الحنين) ذلك ان الحنين عاطفة جامحة؛ وعدم الفوز بما تحن اليه خسران وتخلي من او (ما) تحن اليه عنك خيبة؛ وليس من سبيل للذات الشاعر امامها غير التعالي؛ وارتفاع الشاعر بتأويل عاطفة الخسران والخيبة الى عاطفة التعالي على مأساتها ايحاء فني عال دال على فاعلية الجملة التأويلية عنده وهذا حال ابرع فيه شعراء قصيدة الاداء الفني.

ومن اتجاه الجملة التأويلية، تأويل صورة الليل في مطلع قصيدة (لص تحت الامطار) اذ يقول:(49)

الليـل خريفـي أرعـن يهمي ...يـدوي ... يرمي ... يطعـن
يسـتل حرابـا ملهبـة يسـتلقي كالجبـل المثخـن
يـأتي ويعـود كطاحـون أحجـاراً وزجاجـا يطحـن
يعـدو كالادغـال الغضبـى يسـترخي ... يفغـر كالمدفـن

يعـــري ... يتزيـــا ... يتبـــدى   أشـــكالاً ... يبســـم ... يتغضـــن

في كـــل جـــدار يتلـــوى   وبكـــل ممـــر ... يتأســـن

وبـــلا اســـماء يتســـمى   وبـــلا ألـــوان ... يتلـــون

ويشـــم بأذنيـــه ... يرنـــو   قلقـــاً كرقيـــب يتكهـــن

اخذ الشاعر هنا بتأويل صورة الليل في خلال تجلياتها مرة ومعطياتها مرة اخرى واحتمالاتها ثالثة اخرى وهكذا، ففي كل جملة يقول الشاعر بتأويل الليل / اللص في صورة شيء، فهو ذا بل طاعن في التعب في (الليل خرفي أرعن) وهو سيل في (يهمي) ورعد في (يدوي) وفارس في (يرمي) ومقاتل في (يطعن) وكذلك في (يستهل حرابا ملهبة) وهو ثقيل الوطأة بطيء غير منقطع في (يستلقي كالجبل المثخن) وهو كالنار يحرق الاخضر-واليابس في (يأتي ويعود كطاحون احجاراً وزجاجا يطحن) وهكذا في سائر هذه الابيات تتصف جملته الشعرية بقدرة تأويلية عالية يتجاوز فيها حدود العرف الوضعي للتعبير المباشر، ولكن فاعليته التأويلية في سائر لغته الشعرية بيانية ابلاغية غالبا ما تعتمد التصوير الاستعاري كما في هذه الابيات، ولكنه هنا غير معني بالموروث الذي اشتغل على مناسبة المستعار منه للمستعار له، بل هو منفعل بتأويل الموضوع او الشيء او المعنى الموضوعي الى تجليات فنية ذات ايحاء تعبيري فني مؤثر في المتلقي.

وقد بدأت من خلال هذه القراءة لفاعلية الجملة التأويلية عند البردوني أشكال كثيرة، لعل ابرزها:

-تأويل اشكال الانكسارات العاطفية بلغة ذات ايحاءات عاطفية عالية مؤثرة في المتلقي خطابياً، كما في المقطعة الفائية السابقة.

-تأويل الصورة، كما في تأويل الصور، الاستعارية لـ (الليل) في مطلع القصيدة النونية السابقة على مسافة عدة ابيات.

-تأويل فاعلية الوعي الموضوعي بالاشياء وللاشياء كما في معنى التعجب في قوله:

عجيـــب كـــل مـــايجري   واعجـــب منـــه ان ادري

-تأويل فاعلية المعاني كـ (معنى الحيرة) في قوله:

كــان يبكــي ولــيس يــدري لمــاذا ويغنــــي ولايحـــس ألتـــــداذا
وينــادي: يــاذاك يصــغي لهـــذا وهـــو ذاك الــذي ينــادي وهـــذا

-تأويل بعض صور منطق الاشياء كمفهوم (من الثرى واليه) في قوله:
عرفــت... لمــاذا كنــت قــتلي وقــاتلي لان الــذي اعطــاني الخــبر آكــلي

المفهوم المادي لمنطق الاشياء يقول: ان التراب هو الذي اعطاه الخبر وان التراب نفسه هو الذي سيأكله ومن صورة هذا المنطق أدرك البردوني انه قاتل نفسه!! ولكن هذا الحد الموضوعي للمعنى غير البعد التأويلي الذي انفعل به المعنى الشعري في هذا المثال.

محور تركيب البيت:-

يتشكل المعنى الشعري من جملة العلائق التي تؤلف بنية النص الشعري ومنها مايصدر عن بنية البيت الشعري في شعرية العمود او السطر في قصيدة التفعيلة، لذلك اولى الدارسون عناية لقراءة طبيعة البيت في النص الشعري بوصفه جملة شعرية او اكثر وجزءاً من مقطع او نص منفصلاً عن ذلك النص او جزءاً عضويا فيه، فضلاً عن خصوصية هذا الاتجاه في تعبير المعنى الشعري.

وقد قرأت محور تركيب البيت عند البردوني في خلال ثلاثة اتجاهات اولها مايخص البيت المنفصل على الطريقة التقليدية التي اعتاد على الاخذ بها الشعراء القدامى الذي رأوا في استقلالية البيت الشعرية دلالة على آصالة الشاعر وتمكنه الفني. وثانيهما مايخص البيت المتصل الذي لايكتمل معناه الشعري والموضوعي الا بما قبله وما بعده أي الا ضمن السياق العام للقصيدة؛ وهو حال دال على تماسك بناء النص ومقدرة الشاعر الفنية على الامساك بخيوط نسيج القصيدة لى نحو متكامل وهذه السمة أخذ بها الشعراء المعاصرون وعلى نحو عام، وصارت الوحدة المعنوية بعض سمات القصيدة المتصفة للحداثة. وثالثهما بيت الجملة الشعرية حيث يشتغل الشاعر موليا كامل طاقته الشعرية لتكثيف المعنى الشعري وايقاده، وكانه هو كل قصيدة الفني في ابداع الشعر.

أولاً: البيت المنفصل

حين كانت الشعرية العربية وظيفية اولا وفنية ثانيا وربما ثالثاً أعطت لاستقلالية البيت خصوصية بحيث نظرت الى القصيدة من خلال البيت وربما الى القصيدة من خلال شطر

البيت حتى قالوا: أهجى وأمدح بيت وأغزل بيت وهكذا. وكتاب(حلية المحاضرة) في صناعة الشعر أنموذج شاهد في هذا الاتجاه(50). بمعنى ان النقد القديم نظر الى القصيدة من خلال ابياتها فرادى وليس من خلال نسيج ابياتها العضوي. ولما كانت هذه صورة النقد القديم عامة تخللتها استثناءات قليلة فقد شاع في بناء القصيدة التقليدي (الشكل المفكك) أي القصيدة القائمة على الابيات منفصلة لايصل بعضها ببعضها الا التوجه الموضوعي العام ولك ان تحذف بعضاً وتقدم بعضاً على بعض من دون ان يشتبك بناء النسيج لان خيوطه متباعدة. والحقيقة ان هذا النمط من الاداء الفني عند البردوني قليل او نادر، لانه معني ببناء قصيدة متماسكة ولكن تجربته بعمومها لاتخلو من هذا الاتجاه وخاصة قصائد النصف الاول من عقد الستينيات، كما في قصيدة (اسمار القرية)(51): التي يقول فيها:

من صدى البيد والشعاب الحواشد ... بالمهاوي والضاربات السواهد
من مدى الموت حين تحمر فيها ... شهوة الدود والقبور الزوراد
من صخور جلودهن حراب ... وكهوف عيونهن مواقد
من ركوب السرى على كل قفر ... لم ترده حتى خيالات رائد
من قوى الياس قصة تلو اخرى ... تصرع الوحش قبل نهضة قاعد
من سؤال عن الحجاز ورد ... عن غلاء الكساء والتبن كاسد
من خصام بين الاقارب في الوا ... دي و حرب في التل بين الاباعد
من تثني المراتع الخضر تومي ... بالاغاني للراعيات النواهد

وهكذا تتواصل القصيدة في استدعاء تجليات (أسمار القرية) على تباعدها من دون ان تتصل ابيات تعبير تلك الأسمار بصلات عضوية او فنية جمالية؛ انما انسابت الابيات بين يدي ايقاع الوزني لبحر وقافية الدال الساكنة وهي ترود مسافات نائية في استدعاء معاني موضوعية ونظمها ضمن سلك هذا الوزن وهاته القافية في سياق عام هو أسمار القرية فاذا قرأت متأملاً شعرت ان القصيدة تقوم على الابيات منفصلة اكثر من قيامها على نظم من الأبيات المتصلة.

ومثل هذا الاتجاه نقرأه في قصيدة (أغنية من خشب)(52). التي يقول في بعض ابياتها:

لماذا العدو القصي اقترب لان القريب الحبيب اغترب
لان الفراغ آشتهى الامتلاء بشيء فجاء سوى المرتقب
لأن الملقن واللاعبين ونظارة العرض هم من كتب
لان ابا لهب لم يمت وكل الذي مات ضوء اللهب
لان الرياح اشترت اوجها رجالية والغبار انتخب
لأن الوجوه استحالت ظهوراً تفتش عن لونها المغتصب
لأن المغني أحب ؟ كثيراً كثيراً، ولم يدر ماذا احب

حيث الابيات كلها في سياق نظر عقلي تعليلي خطابي اكثر منه فني شعري وذا قامت القصيدة على البيت المنفصل اذ كل بيت جاء في تعبير تعليلي معين فانفصلت الابيات ورابطلها الايقاع الوزني للمتقارب وقافية النون الساكنة والتوجه التعليلي الخطابي العام.

ومن هذا الاتجاه ماجاء في قصيدة (أحزان واسرار)[53] التي يقول في بعضها:

شوطنا فوق احتمال الاحتمال فوق صبر الصبر لكن لاانخذال
نغتلي ... نبكي ... على من سقطوا انما نمضي لأتمام المجال
دمنا يهمي على أوتارنا ونغني للأماني بانفعال
مرة احزاننا... لكنها - ياعذاب الصبر - احزان الرجال
ندفن الاحباب ... نأسى إنما نتحدى ... نحتذي وجه المحال

وهكذا يمضي نسيج القصيدة في توجهه الموضوعي في معنى (الصبر والاحتمال) الا ان البيت الموضوع لمعنى (الصبر والاحتمال) لم ينفعل باداء شعري جمالي انما بقي فناً اقناعياً توجيهيا وهذه الخطوط كلها تؤشر الى انفصال البيت موضوعياً واتصاله فنياً بالوزن والقافية، واتصاله موضوعياً ايضاً بالتوجه العام للمعاني وليس بالنسيج العضوي لشعرية القصيدة.

بمعنى ان القصيدة المنفعلة بالبث الموضوعي ذي التوجهات الاقناعية والحس الخطابي الانفعالي الحماسي غالبا ماتتشكل ابياتها على نحو غير متصل عضويا، ولذا شاع اقتطاع

الابيات المفردة من هذا النمط او حذف بعض الابيات او تقديم بعضها على بعضها الاخر من دون ان يتقاطع مع النسيج الشعري العام.

ثانياً: البيت المتصل

اكثر شعر البردوني يصدر عن نظام البيت المتصل، بمعنى ان القصيدة عنده تتصف بوحدة شعرية قد تجيء بسبب تماسك النسج العضوي وقد تكون بسبب من اسلوب السرد القصصي او الحكائي وهكذا، وتقل عنده القصائد المبنية بناء انفصاليا مفككاً، وأمثلة قصائد البيت المتصل كثيرة جداً، ولذا سأشير الى نماذج منها؛ من ذلك المقطع الاول من قصيدة (الأميرة ... تحولات العشق)[54] اذ يقول:

كـــما ترين،حولـــــي ... لـــوني.. فمـــي عمـــري الوجيــع
اليكيـــــا أميرتـــــــي ... قلبـــي يـــوجج الصقيـــــع
ولــــتجعلي عشـــب دمــــي ... بعـــض شـــوارب الربيـــع
ولتغزلينـــــــي للربـــــى ... جــــداثلاً مـــن النجيــــع
مدائناتعـــــــدو الـــــــى ... ابـــواب عـــالم مريـــــع
حكايـــــــة قاتـــــــية ... عـــلى مراتـــع القطيـــــع

حيث احتفظت القصيدة بوحدة عضوية صادرة عن تماسك المشاعر والبث الوجداني وفي البناء اللغوي حيث فعل الامر (حولي) اتصل بـ اول البيت الذي يليه (اليك باميرتي ...) ثم ان الامر في اول البيتين الثالث (ولتجعلي) والرابع (ولتغزليني) اخذ مفعولاً به هو اول الشطر الثاني من البيت الثالث (بعض) واول الشطر الثاني من البيت الرابع (جداثلاً) ثم اول البيت الخامس (مدائنا) واول البيت السادس (حكاية) وهكذا بمعنى ان الايحاء الدلالي للبنية اللغوية متصل بعضه ببعضه الاخر في سياق القصيدة كله مما اكسبها وحدة عضوية متماسكة جعلت كل بين متصلاً بسواه محتاجا اليه غير منفصل عنه بشكل فني.

وقد تتماسك ابيات القصيدة عبر بث فني لتجليات موضوع واحد كما في قصيدة (شعب على سفينة)[55] التي يقول في مطلعه:

كهــــودج مـــــن الضـــــباب   مـــــن الطيـــــوف والســـــراب
تزفـــــــــه سفينـــــــــــــة   مـــــن الضـــــياع والتـــــراب
و مـــــن تخيـــــل الغنـــــــى   ومـــــن تلهـــــف الرغـــــاب
لمـــــا أتـــــوا تلفتـــــــت   حتـــــى القصـــــور والقبـــــاب
حتـــــى الســـــهوب والقـــــرى   حتـــــى الكهـــــوف والشـــــعاب
وكـــــل صـــــخر عندنـــــا   وكـــــل شـــــارع وبـــــاب

فالقصيدة متصلة الابيات موضوعياً وفنيا في اطار تشكيل تعبيري يكمل بعضه بعضه الاخر: (كهودج من الضباب ... تزفه شفينة من الضياع والتراب ومن تخيل الغنى ... لما اتوا تلفتت حتى القصور ... حتى السهوب ... حتى الكهوف ... وكل صخر ... وكل شارع ...) هكذا التناسب النثري في البناء الفني للنص هنا هو ماكسبه وحدة وتماسكا كانت فيه الابيات متصلة غير منفصلة، فنياً وتعبيريا.

ومن اشكال التناسب النثري في تعبير المعنى بوجهيه: الموضوعي والشعري ذاك التناسب المؤدي الى تماسك وحدة القصيدة واتصال ابياتها بعضها ببعضها الاخر؛ ماجاء في قصيدة (سفاح المعاول)[56] التي يقول في اولها:

ياقاتل العمران ... اخجلت المعاول ... والمكينة
الان في فمك النفوذ وفبيديكدم الخزينة
جرحت مجتمع الأسى وخنقت في فمه انينه
وأحلت مزدحم الحياةخرائباً ثكلى ... طعينه
ومضيت منهدم الى هدم كعاصفةهجينه
وتنهد الانفاس في كفيك اوراق ثمينة

حيث جاء بناء القصيدة فنيا موضوعيا تتسلسل الأبيات على وفق الوعي التعبيري للخطاب بما يجعل كل بيت محتاجاً الى ماقبله ومابعده متصلاً به غير منفصل عنه.

وفي هذا الاتجاه فان الطبيعي ان تأتي القصيدة ذات البناء الحكائي او القصصي- محتفلة بودة عضوية وتماسك موضوعي تتصل ابياتها اتصالاً فنياً متناسباً؛ وهو ماسنأتي على تفصيله في محور تركيب القصيدة لاحقاً.

ثالثاً: بيت الجملة الشعرية

ينماز بيت الجملة الشعرية بفاعلية فنية من تجلياتها وضوح الاسلوب الفني للشاعر وارتفاع الحس الوجداني وتماسك النص؛ تعبيريا عاطفياً اكثر فيه موضوعيا، وتكون الفاعلية الجمالية للابيات انفرادية عامة ونصية سياقية خاصة؛ وبمعنى ان البيت خارج سياق النص هو جملة شعرية منفعلة بادائها الفني وبثها العاطفي الجمالي، وهو في سياق النص جملة فنية ابداعية واكثر منها تعبيرية فنية، وهو هنا صورة فنية متطورة عن الجملة التأويلية التي سبق ذكرها، ومن نماذج ابيات الجملة الشعرية عند البردوني قصيدة (صياد البروق)[57]، التي يقول في مقطعها الاول:

وحدي نعم.. كالبحر وحدي   مني ولي جزري ومدي

وحدي ... وآلاف الربى   فوقي ... وكل الدهر عندي

من جلدي الخشبي اخرج   تدخل الازمان جلدي

من ... لا متى آت اعود   مضيعاً قبلي وبعدي

كحقيبة ملأى ...ولاتدري   ... كتاب لايؤدي

مشروع أغنية، بلا صوت،   كتاب غير مجدي

ستصير ياهذا الذي ادعوه   قبري الان ... مهدي

وأجيء من نار البروق...   يسنبل الاشواق رعدي

حيث تماسك بنية النص يصدر عن فاعلية الجملة الشعرية وبالتالي عن اساليب الاداء الفني ذات التجليات الجمالية اكثر من صدورها عن عناصر فنية عامة اخرى كالتناسب او السرد القصصي او البناء الحكائي وهذا النمط تطفح به القصيدة المنفعلة ببثها الوجداني الفني معاً ذلك البث المكتنز بالتجليات الجمالية.

(3) محور تركيب القصيدة:

يبدو البردوني في ادائه الفني شاعراً معنياً بتركيب قصيدته تركيبا فنيا؛ في كل مكوناتها؛ الايقاعية والبنائية والتصويرية اذ بدا انه يعطي بنية القصيدة عناية خاصة لاتصالها – عنده – بطبيعة البث الموضوعي الذي يريد قوله، ولأهمية هذا الاداء في توجيه الخطاب لشعري توجيها تأثيرياً في المتلقي وبخاصة في قصائد الهم الجمعي فضلاً عن قصائد لهم الذاتي وقد بدا لهذه القراءة ان البردوني يعني ببناء قصيدته من خلال ثلاثة اساليب رئيسية هي: أسلوب البناء الحواري واسلوب البناء الحكائي واسلوب البناء القصصي؛ حيث بنيت القصيدة عنده في النمط الاول على محاورة بين صوتين فيما بنيت في النمط الثاني على أساس حكاية واقعة معينة يعمد الشاعر الى ان يحيكها شعريا. فيما بنيت قصيدته في النمط الثالث على اساس الافادة من عناصر السرد القصصي بشكل جزئي وعلى وفق صياغات معينة من الاداء الفني الشعري.

اولاً: البناء الحواري

تضمنت تجربة البردوني في الاداء الشعري كثيراً من القصائد التي بنيت على اساس الحوار بين صوتين؛ يكون الحوار المتبادل بينهما هو مادة القصيدة الموضوعية، ومعطيات ادائه الفني هي مادة القصيدة الفنية وبذا يجيء بناؤها حواريا وهو مايكسبها تماسكا عضوياً، ويمنح بثها الموضوعي وعيا خطابياً لافتا لانتباه المتلقي لان الحوار حال مثير للانتباه ومستدع للاصغاء؛ بسبب التنوع في الاصوات واساليب الاداء وغير ذلك. ومن نماذج هذا الاتجاه قصيدة (ساعة نقاش مع طالبة العنوان)[58] التي يقول في بعضها:

– أهلاً ... اتريدين العنوان ... مهلاً ارجوك ... لماذا الان؟

– لاادري الساعة ... اين انا او ماسمي ... او من أي مكان؟

– في صدري تبكي اطيار عطشى ... في جمجمتي شيطان

شيطان أنثى او ذكر شيطان الاعشى او حسان)؟

– خفق ناري يعزفني وصدى كأزاهير الرمان

(هذي اعراض الشعر كما جربت ... ولادات الوجدان)

(تغلي كربيع مخبوء يشتاق الى لقيا البستان)

(الـــديك جديـــد تنشدنـــــا) - مـــازال جنينـــا ... بـــل غثيـــان

(غـــدا المولـــود سنرقبـــــه) - تـــدرين مواعيـــد الفـــــنان

وتتواصل القصيدة على مسافة ستة وخمسين بيتا هـي بمجموعهـا حـوار بـين الشـاعر وامرأة على المسافة الاخرى من سماعة الهاتف؛ حيـث يأخـذ الحـوار بيـنهما مواضـيع متعـددة ويرود اجواءاً مختلفة منها الشعري وبعضها سياسي وبعضـها الاخـر اجتماعـي وهكـذا. ولمـا كانت كلها صادرة عن خيال البردوني لتعبير معـاني معينـة فقـد سـارت القصـيدة عـلى نهـج حواري واحد وكأن المتحاورين يمتلكان الثقافة نفسها ويصدران عن الوعي نفسه، ويبدو ان سبب هذا صادر عن تكثيف لمعان مخصوصة قصد تعبيرها باسلوب اداء فني واحد.

ومن نماذج قصائد البناء الحواري قصيدة (سندباد يمني في مقعد التحقيق)[59]

كـما شـئت فـتش ... ايـن اخفـي حقـائبي

اتسألنـي مـن انـت؟... اعـرف واجبـي

اجب ... لاتحاول ... عمرك ... الاسم كاملاً

ثلاثـون تقريبـا... (مثنـى الشـواجبي)

نعم، اين كنت بـالامس؟ كنـت بمرقـدي

وجمجمتي في السجن.. في السوق شاربي

رحلـــت اذن ... فـــيما الرحيـــل؟ أظنـــه

جديـداً ... انـا فيـه طريقـي وصـاحبي

الى ايـــن؟ مـــن شـــعب لثـــان بـــداخلي

متـى سـوف آتي حـين تمضي- رغـائبي

جـــوازاً ســـياحياً حملـــت؟ جنـــازة

حملت بجلدي ... فـوق أيـدي رواسـبي

حيث تتوصل القصيدة في شكل حوار ثنائي بين الشاعر وشرطي التحقيق وقد بدا الشاعر واعياً على الصعيد الفني في توزيع لغة الحوار بين صوتي الشاعر وشرطي التحقيق حيث يتوزع الحوار مساحة البيت الواحد او مساحة الشطر من البيت؛ وهو في ذلك معني بتعبير (المعنى الشعري) في هذه لقصيدة لافتة لنظر المتلقي.

ثانياً: البناء الحكائي

تكتسب القصيدة التي يفيد شاعرها من البناء الحكائي وحدة موضوعية ذات خصائص تعبيرية تتصل بحال المضمون الذي تحكيه القصيدة او الواقعة التي ننفعل بحكايتها ثم ان القصيدة الحكائية بالمعنى الفني تضفي على بنائها العام وحده عضوية ايضا بسبب من وحدة الموضوع والمشاعر والصور والافكار بالشكل الذي تتكامل فيه بنية القصيدة ذاتياً ذلك ان (الوحدة العضوية هي وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع ومايستلزم ذلك في ترتيب الصور والافكار ترتيب الصور والافكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي الى خاتمة يستلزمها ترتيب الافكار والصور على ان تكون اجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفة فيها، ويؤدي بعضها الى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر)[60] وهذا الفهم هو ماتتوفر عليه جزئياً او كلياً قصيدة البناء الحواري وكذلك قصيدة البناء الحكائي وقصيدة البناء القصصي.

ولقصيدة البناء الحكائي حضور في تجربة البردوني؛ اذ يجدها اسلوبا في بناء النص يسهم في تعبير معانيه الموضوعية حاملاً معاني شعرية متصلة باسلوب البردوني في الاداء الفني..

ومن نماذج هذا الشكل قصيدة (طيف ليلى)[61] اذ يحكي حكاية (طيف ليلى) في صور متخيلة تحكي حضور ذلك الطيف فيه في صحوه ونومه وطالعها:

هز كفيه وأرجف   لحظة ثم توقف
وبلاداع تأنى   مثل من ينوي ويأسف

وتتواصل القصيدة بحكاية طيف ليلى كما عاشه الشاعر ومن نماذج هذا الاتجاه قصيدة (نص في منزل شاعر)[62] التي يسرد فيها واقعة متخيلة للص يدهم منزل شاعر ما، ايحاءً تعبيريا منه في معنى افلاس الشعراء مادياً، وجاء في مطلعها:

شـــكراً، دخلـــت بـــلا أثـــارة وبـــــلا طفـــور او غـــــراره

لمـــا أغـــرت خفقـــت فـــي رجليـــك ضوضـــاء الأغـــاره

ثم تتصل ابيات القصيدة في تصوير مشاهد من حكاية اللص الذي أغار على منزل شاعر. وقد غلبت على هذا النص المعاني لموضوعية والرسم الموضوعي المثير (لصور اللص) وهو ماجعل القصيدة تحتفي بوحدة عضوية غير منفعلة باداء فني جملي عال.

وقد يعمد الى وقائع تاريخية معاصرة من الماضي القريب او تراثية من الماضي البعيد فيأخذ بتعبير وقائعها في صور من يحكي تلك الوقائع حكاية شعرية محتفلة بالمعنى الفني في سياق المعنى الموضوعي وبالاداء الفني في سياق العرض الخطابي، كما في قصيدته الطويلة (حكاية سنين)(63) التي يقول في أولها:

مـــن ايـــن ابتـــديء الحكايـــه وأضـــيع في مـــد النهايـــة

وأعـــي نهايـــة دورهـــا فتعـــود مـــن بـــدء البدايـــه

مـــن عهـــد مـــن ولـــدوا بـــلا ســـبب ومـــاتوا دون غايـــه

ومن نماذج هذا الاتجاه ايضا عند البردوني قصيدة (الفاتح الاعزل)(64) التي يقول في اولها:

ســـاه ... في مقعـــده المهمـــل كســـؤال ... ينســـى ان يســـأل

كحريـــق يبحـــث عـــن نـــار فيـــه عـــن وقدتـــه يذهـــل

يطفـــو ويقـــر كعصفـــور تـــواق في قفـــص مقفـــل

حيث يسرد حكاية (دون كيشوت) حكاية حال الشاعر الذي لايرتفع القول عنده في التاثير الى مستوى الفعل، في زمن الفعل وعصر النطق باليد وليس النطق باللسان فهو يحكي حال عجز الشعر / القول عن اللحاق بـ قطار الفعل / الانجاز، وهو يحكي حال الشاعر الذي يسرح قصائده في الهواء من دون أيما تأثير ...

وقد يحكي حال (ابن بائعة الهوى) متخيلاً اجزاء الحكاية تفصيلياً ومعبراً من خلالها عن معاني اجتماعية باسلوب اداء فني، اذ يقول في مطلع هذه القصيدة: (65)

لاتسل من انا ... فلاسمي صلات بالتي ارضعته ذوب المهانه

كيف احكي ... فلانا ابن فلان ورفاقي يدعونني ابن فلانه

ويبدو ان البردوني في القصائد ذات البنائي الحكائي معنى بتوظيف هذا الشكل من الاداء الفني في تعبير معاني موضوعية تتصل بمعطيات الحياة عامة، ويتناقضاتها، وهو في تعبيره الشعري ذاك ينفعل بالموضوع وأبعاده على حساب شعرية الاداء بمعناها الفني وتجلياتها الجمالية، ولذا تحتفظ القصيدة، عنده هنا بوحدة عضوية ولاتحتفي بقيم جمالية عالية بقدر احتفائها بقيم اجتماعية ومعايير موضوعية، اراد لها الشاعر ان تتزيا باسلوب ادائه الفني.

ثالثاً: البناء القصصي

شاعت القصيدة القصصية على نحو لافت للنظر في الشعر العربي الحديث في النصف الاول من القرن العشرين وغالباً ما اقترنت موضوعياً بمعطيات الحياة الاجتماعية واحيانا السياسية بسبب من النزعة الخطابية الموجهة التي هيمنت على كثير من الشعراء العرب في عصر النهضة، وقد شاع هذا النمط عند البردوني بشكل لافت لنظر المتلقي وغلب عليه اتجاهان في التعبير الموضوعي اولهما: الاجتماعي الانساني وثانيهما السياسي، وقد حفلت تجربته الشعرية بقصيدة الاداء الفني القصصي- حيث بدا فيها مفيداً من بعض تقنيات السرد القصصي، ويندر ان تجد عنده مجموعة شعرية لايهمين عليها هذا النمط من البناء ولذلك أكتسبت القصيدة عنده وحدة وتماسكا.

ونظراً لشيوع هذا الشكل عند البردوني فسأشير الى اربع قضائد طويلة في اربع مجاميع شعرية؛ في مجموعة (وجوه دخانية في مرايا الليل) قصيدة قصصية طويلة تحكي حال المحكوم عليه بالاعدام، وشغوفها بدءاً من بطل القصيدة / القصة دوال تعبيرية ذات ايحاءات رمزية تشي بوعي سياسي في سياق خطاب فني اذ يبدأ القصيدة في مقطعها الاول هكذا [66]:

قيل عن (م ... ن) أضحي مهيلاً هل تحريت انت؟ مانفع قيلاً

أشترى مرة امامي كتابا أسمه... (كيف تقهر المستحيلا)

ومضى شاهرا له كامير اموي.. يهز سيفا صقيلا

راح يومي الى الوزارات... يحكي لصديقين ... سوف نشفي الغليلا

قلت: هل صار ثائراً ... وعلى من وهو منا ... هل يصبح الهر فيلا
ذات يوم رأيته وسط مقهى ورآني ... أغضى ومال قليلا
قسم الثائرين صنفين.. صنفا منفعيا ... صنفا نقيا اصيلاً
دس يوما في جيبه شبه ظرف قرمزي ... لمحته مستطيلاً
مرتين اشترى الجريدة ... سمى نصفها خائنا ... ونصفاً دخيلاً

ويتواصل في سرد قصة ذلك الانتهازي السياسي الذي يتاجر بآمال الشعوب واوجاعها ارضاء لمطامح شخصية صادرةعن امراض نفسية حتى يؤول به آخر المطاف الى ان يعدمه الشعب بعد انكشافه منافقاً انتهازياً على حساب آلام الاخرين ...

وعلى هذا النحو من البناء القصصي قصيدة (أم في رحلة) وهي قصيدة / قصة طويلة في مجموعة (مدينة الغد)[67] يبدؤها هكذا:

هل هذا طفلك؟ واقتربت كالطفل تناغي وتنادي:
طفلي، هل اعجب سيدتي؟... حلو كهدايا الاعياد
ماسم المحروس؟: اجب يا ابني: (نعمان) كجد الاجداد
فتحاكي لثغته الخجلى وتنغم كالنبع الشادي
أولادي الاربعة، اختلطوا فيه، ماأحلى اولادي
عيناه كعيني (عائشة) خداه كخدي (عباد)
أشتم حليبي في فمه قبلاتي... انفاس بلادي

ويتواصل في سرد ماكان بينه وبيت تلك المرأة من لقاء في مكان عام كان فيه مصطحباً ابنه (نعمان) والمرأة بصحبة ابنائها الاربعة: (عائشة و لمى و عباد و حماد) وفي خلال سرد قصة اللقاء يعبر عن معاني انسانية واجتماعية ووطنية هو فيه منفعل بتوظيف الاداء الفني للخطاب الشعري في تعبير تلك المعاني.

ومن نماذج قصصه الاجتماعية ماكان في قصيدة / قصة (في بيتها العريق) ضمن مجموعة (لعيني أم بلقيس)[68] التي يقول في مقطعها الأول:

مـــن؟ قلـــت: انـــا ياغزولـــــه ... اهـــــلاً بحـــــروف مشـــلوله

أهـــــلاً ... في لهجـــــة قاتلـــــة تخشـــــى ان تمســـــي مقتولـــــه

مـــاذا تخشـــين. اليســـت لـــــي بالـــــدار صـــلات موصولـــــه

او لســـت صـــديقا تعرفنـــــي هـــذي الحجـــرات المملولـــه!؟

إصـعد ... لكـــن هـــل في فمـــها اخـــــرى؟ او اذني مخلولـــــــه

ومعـــي صـــعدت ... كانـــت تبـــدو جـــذلى بالحســـــرة مكحولـــــه

شرفـــــت وزادت ترحيبـــــــاً كـــــزواق عـــــروس معلولـــــه

عنـــدي ضـــيف ... ومـــــددت يـــدي لبنـــان كســـلى مقفولـــه

حيث تتصل القصيدة بسرد قصة امرأة من (بائعات الهوى) ... وقد بدا الشاعر قاصداً من خلال سرد قصة تلك المرأة تعبير معاني اجتماعية ذات معطيات انسانية عن ذلك الصـنف من الناس عبر ممارساته غير الأخلاقية وهو فيها مصلح اجتماعي يدافع عن الانسانية بمعناها الروحي الفطري حتى غلبت عليه الاداء الموضوعي حين اصبح الاداء الفني موظفاً خطابياً تعبيريا في توجيه هذا الشكل من المعاني، وهو حال يخرج بالشاعر من تجلياته الفنية الجمالية.

ومن عذا الشكل في الاداء القصصي- في الشعر ماجاء في قصيدة / قصة (ثرثرات محموم) ضمن مجموعة (السفر الى الايام الخضر) [69] التي يقول فيها مقطعها الاول:

كان يحكي... يبكـي... يجيـب... ينـادي

يـدعي.. يشـتكي... يصـافي ... يعـادي

مرحباً يا (سعيد) ... خذ نور عينـــي

اسـكتي ... هــات بنـدقي ياعبـــــادي

هــل تخــافين ان أمـــوت؟ حياتــــــي

لم تحقـــق شـــيئاً يثـــير افتقـــــادي

اسقني يا (صلاح) ... زد ... مـن دعـاني

ياعيـال الكـلاب: ردوا جـوادي

زوجـت بنتهـا بعشـرين الفـا

بـاع (نـاجي سـعيد) (زيـد الجـرادي)

كـل آتٍ مضى... أتـى كـل مـاض

ضـاع في كـل رايـح ... كـل غـادي

كـان يحكـي ... وفتحتـا مقتليـه

مثـل ثقبـين ... في جـدار رمـادي

حيث يسرد في هذه القصيدة القصصية حال المحموم الذي يثرثر كاشفا عن مكنون ذاته من دون مواربة او خوف، والبردوني يستخدم هذا الاسلوب في تعبير معانيه على نحو رمزي حيث (المحموم) رمز دال في تعبير معنى المخبول او الجاهل او المغلوب على امره، و (الثرثرات) رمز دال هو الاخر في تعبير معنى القول غير المجدي الذي يطير في الهواء ولاينزل الى ادة الواقع ولايسير عليها. في تعبير معنى القول الذي هو ابعد مايكون عن العمل او المسافات التطبيق.

ويبدو البردوني في هذا الاسلوب اقرب الى الشعري منه الى الموضوعي حيث يتوفر النص على معاني شعرية ذات ايحاءات موضوعية في سياقاتها الفنية من دون ان تغلب النزعة الخطابية التأثيرية الداعية الى التوجيه والهادفة الى الاصلاح.

ولما كان البردوني شاعر مجداً في امتداد مسافة القصيدة عنده الى حدود القصيدة الطويلة فقد اتاحت له الصيدة القصصية بشكلها السردي ان يذهب الى حدود القصيدة الطويلة من دون ان يضيع في دائرة الخطابية بل تبقى عناصر الاداء الفني هي الفاعلة في سياقات نصه الشعري.

(4) في الاداء التصويري:

مدى التفنن في الاداء التصويري في الخطاب الشعري هو مايمثل أبرز عنصر في الابداع الشعري، ذلك ان اللغة الشعرية للقصيدة، هي بدءاً فن الاداء التصويري بكل تراكيبه اللغوية وعلاقاته المتعددة سواء تلك القائمة على المشابهة او المغايرة كما يشيع عند البردوني

مثلاً او تلك القائمة على المجاورة او الانزياح او مسافة التوتر كما يشيع بنسبة اقل عند البردوني كذلك.

ولما كان الاداء الفني هو العنصر الاساس الذي اريد قراءته في شعر البردوني في مستواه التصويري فقد آخذت بقراءة نماذج منه تمثل صورة الشيوع لادائه الفني التصويري؛ انطلاقاً من كون الصورة في الشعر هي: (الشكل الفني الذي تتخذه الالفاظ والعبارات بعد ان ينظمها الشاعر في سياق بياني ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير)[70] والصورة في هذا المفهوم لاتتضمن معطيات المعاني والبيان والسرد فقط بل تضمنه لذلك البديع والاوزان والقوافي لان الخطاب الشعري لغة انفعال وجداني يتجلى في خلال بنية تركيبية معقدة؛ قيمة الابداع فيها تصدر عن معطيات التفنن في مكونات بناء الصورة.

وقد قامت هذه القراءة على ابرز انماط او اشكال الصورة الشعرية عند البردوني تلك التي حققت شيوعاً في تجربته الشعرية، وقد حرصت على ان تبدأ قراءتي من حيث انتهت قراءة (وليد مشوح) في موضوع الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني[71]. حتى لاأكرر بعض افكارها او معطياتها على الرغم من افادتي من بعض نتائجها.

وقد رصدت هذه القراءة انماط الصورة التي تجلت فيها عمل البردوني شعريا على اذكاء اساليب الاداء الفني في رسم الصورة او ابنائها حيث ظهرت انماط عديدة ابرزها: الصورة الوصفية والصورة لبصرية والصورة التشخيصية والصورة الرمزية والصورة التناخيه والصورة الاسطورية والصورة السمعية والصورة اللمسية وكذلك اساليب رسم الصورة البيانية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغير ذلك. وقد بدا البردوني مفيداً من علاقات المتشابهة والمجاورة في بناء الصورة الشعرية.

اولاً: الصورة الوصفية

يرى البردوني ان خطابه الشعري: ادراك نفسي وتصويري تخيلي ثم تسجيل حسي- لما يعيش فيه ويدور حوله من المحيط وتجلياته[72]. وهذا الامر يكشف عنه هيمنة علاقات المشابهة والمجاورة في بناء الصورة ثم اعتماده على الحواس الاخرى غير حاسة البصر- التي افتقدها في عام طفولته الخامس حيث صار يعد ذلك يعتمد على تجربة البصر في اعوام طفولته

الخمسة فضلاً عن تجربته في حياته بعد ذلك في كل معطياتها وهـو مـايؤدي الى توسيع (مجال الحواس ويمنحها المقدرة على التخيل والدربة على التصوير وامداد الذاكرة بالمعلومات الحسية واسباب المعرفة كلها ذلك فان حاسة السمع توظفت بارادة منه لان تضيف الى ذاكرته الكثير حتى انشعبت الى قدرتين قدرة السمع الطبيعي وقدرة السمع العقلي؛ فالأول ياخذ عن المبصرين المبدعين من أمثاله والثاني يأخذه من الصمت اثناء الانزواء الذاتي)[73] بمعنى ان يقظة الذاكرة في تفعيل الحواس ثم يقظة الحواس في تفعيل حاسة البصر اسهم في اذكار المقدرة الابداعية على التصوير حتى بدا مبدعاً في الوصف على نحو تفوق فيه على المبصرين حيث بدت الصورة الوصفية عنده لافتة للنظر في سائر خطابه الشعري؛ (فللصورة الوصفية دور فاعل في اعادة تشكيل الموجود على اسس جديدة، ولها ابعاد في تشكيل العلاقة بين الموجود والوجود، ولها ظلالها الفاعلة في نفوسنا كمتلقين اذ نراها مركبة تركيبا لايخلو من وعورة، لكن لها في كل منعرج معنى، وفي كل نافر، نبض، وهنا نكشف بشيء من الوعي ان الشاعر الغى بعض جوارحنا وعلى رأسها جارحة الابصار ... وقادنا معه ... شدنا معه الى عالمه)[74] على الرغم من استخدامه الدائم على نحو شبه غالب العلاقات المشابهة في الصورة الوصفية؛ ومن نماذجها الكثيرة في هذا الاتجاه قوله[75]:

كـان رأسي في يـدي مثـل اللفافـه
وانـا امشـي كباعـات الصحافـه

وأنــادي: يــاممرات الى أيــ
ن تنجـر طـوبير السخافــه

يابراميــل القمامــات ... الـــى
ايـن تمضـين؟ ... الى دور الثقافـة

يـا برميـل الى الـدور ...؟ نعـم
والى المقهـى...؟ جواسيس الخلافـه

ثـم مـاذا ...؟ ورصيـف مثقـل
برصيف ... يحسب الصمت حصافه

حيث بنى الصورة الوصفية التي عبر من خلالها عن معنى موضوعي ذي معطيات سياسية كما رسم بالصورة الوصفية معنى شعريا بعلاقات المشابهة من خلال اسلوبي: التشبيه والاستعارة؛ فنشبيه الرأس باللفافة في تعبير معنى الضياع او الاحتراق والمشي بباعة الصحافة في تعبير معنى الضياع. والاستعارات التصريحية في (ممرات وطوبير النحافة وبراميل القمامات وجواسيس ورصيف) وهي كلها استعارات في مخاطبة جمهور المثقفين الانفعالين غير الفاعلين عند البردوني. فهي صورة وصفية في تعبير معنى فني ذي وجهين: موضوعي / سياسي وفني صادر عن علاقات المشابهة / الاستعارة والتشبيه.

وقد تصدر الصورة عنده عن اسلوب التضاد كما في قصيدة (المغني) اذ يقول فيها[76]:

بعينيه حلم الصبايا حناياه مقبرة مستريحه

بلاد تهم بميلادها بلاد تموت وتمشي ذبيحه

بلادان داخله؛ هذه جنين، وهذي عجوز طريحه

زمانان، داخله: يغتلي دجى كالأفاعي ... وتندى صبيحه

ورغم صرير السكاكين فيه يغني ... يغني ... وينسى النصيحه

أيا شمعة العمر ذوي ... يلح فتسخو وتومي: أبدو شحيحه

يوالي، فيرفض نصف الولاء ويبدي العداوات جلوى صريحه

حيث يهمين اسلوب التضاد على عناصر الصورة في كل بيت حيث نقرأه في (حلم الصبايا / مقبرة مستريحة وتهم بملادها / تموت وجنين / عجوز ودجى كالافاعي / تندى صبيحه وصرير السكاكين / يغني وذوبي / تسخو ويولي الولاء / يبدي العداوات) حيث التضاد القائم على التقابل والمغايرة هو في اصل البناء الصادر عن علاقات المشابهة وبخاصة الاستعارة كالتصريحية في (حلم الصبايا والمقبره ثم شتاء وطيور وضريحه) ثم الاستعارة المكنية في (لنيسان يشدو/ وتندى صبيحه / صرير السكاكين) ثم التشبيه في (هذه جنين وهذه عجوز / يغتلي دجى كالافاعي) لكن التضاد هو الصورة التي عملت على تفعيل الاداء الفني في لغة النص تصويرياً.

وقد تصدر الصورة الوصفية عنده عن اسلوب التشبيه المركب كما في قوله[77]:

وعـــلى جبينـــك قصـــة حـــيرى كـــديجور اليبـــاب

وخـــواطر كهـــواجس الأفـــلاس في قلـــق المـــرابي

حيث التشبيه المركب هنا قائم تعدد مكونات ركني جملة التشبيه، حيث كل ركن جملة استعارية قائمة على علاقة المشابهة (على جبينك قصة حيرى وديجور اليباب) وكان عناية الشاعر بما هو محسوس ومدرك بصراً وبصيرة بالشكل الذي تكشفه قرائن المشابهة هو الخطاب المعول عليه بتعبير المعنى وباشعار المتلقي بارتفاع الشاعر على مكونات التعبير وجزئيات لغة الخطاب. ومن هذا الاتجاه ماجاء في قوله [78]:

مـــثلما تعصرـــ نهـــديها الســـحابه تمطـــر الجـــدران صـــمتا وكآبـــه

يســـقط الظـــل عـــلى الظـــل كـــما ترتمـــي فـــوق الســـآمات الذبابـــه

حيث تشكل ركنا التشبيه المركب من جملتي استعارة مكنية: الأولى في تعبير معنى انوثة السحابة والثانية في تعبير معنى غيمية الجدران، اذ يجمعهما (إفلاس الثراء). بمعنى انه معني بتفعيل مكونات الاداء بما يجعل الصورة الشعرية باعثة على ايحاء ودالة في المعنى.

واحيانا يبني التصوير الوصفي على علاقات المشابهة البسيطة كما في التشبيه البليغ في قوله: [79].

أغنـــي ... وهـــي انفاســـي وأســـكت وهـــي انصـــاتي

وأضـــاء ... وهـــي احراقـــي وأحســـو وهـــي كاســـاتي

امـــوت وحبهـــا موتـــي وأحيـــا وهـــي مأساتـــي

حيث تنفعل الابيات في تعبير معنى التوحد (بينه وإياها) فهي (إنفاسه وإنصاته واحراقه وكاساته وموته ومأساته و ...) اذ قال (هي انا) باسلوب: (كأنها انا) ولكن حرف التشبيه مغيب للايحاء بمعنى التوحد ايحاءاً شعرياً؛ اذ هو في هذا النص منفعل بـ (أناه) الآنا الفردية أو الذاتية ولكنه حين بـ الأنا الوطنية حيث يظهر حس الايضاح ويتبدى هاجس اشعار الاخر تصدر الصورة الوصفية عنده عن التشبيه المرسل البسيط الظاهر كما في قوله: [80]

تســــلياتي كموجعـــــاتي، وزادي مثـل جـوعي، وهجعتـي كسـهادي

وكــؤوسي مريــرة مثــل صــحوي واجتماعــي بــاخوتي كانفـــرادي

والصـــداقات كالعـــداوات تـــؤذي فســواء مــن تصــطفي او تعـــادي

ان داري كغربتـــــي في المنــــافي واحتراقــي كــذكريات رمـــادي

هــــذه كلهـــا بـــلادي ... وفيهـــا كـــل شيء ... إلا انـــا وبـــلادي

حيث قام تعبير المعنى في خمسة ابيات على ثمان جمل تشبيهية بسيطة التركيب (مرسل) ايحاءً من الشاعر بانفعاله بالمعنى الموضوعي على نحو دال على اهتمام الشاعر بالآخر المتلقي.

واحيانا تصدر الصورة الوصفية عنده عن اسلوب الكناية وهذا المنحى قليل في شعره من ذلك قصيدته اللامية المشهورة التي يقول في أولها: [81]

عرفـــت لمـــاذا كنـــت قـــتلي وقـــاتلي لان الـــذي أعطـــاني الخبـــز آكلـــــي

لأني بلاريـــــح الى الــــريح انتمـــــي فطـــوراً يمانيـــا وطـــورين باهلـــــي

وطـــوراً بـــلا وجـــه وطـــوراً باوجـــه قنـــاعي علائـــي ووجهـــي تنازلـــــي

لأني دخلـــت الســـجن شـــهراً وليلـــة خرجت ولكن أصبح السجن داخلـــي

فمن يطلق السجن الذي صرت سجنه ومن يطرح العبء الذي صار كاهلي

حيث رسم صورة وصفية باسلوب الكناية اذ عبر من خلالها عن جملة معان في البيت الاول الكناية في معنى (التجدد) أي (من الثرى واليـه) وفي البيـت الثـاني الكنايـة في معنـى (التغير) أي الانتماء لما يجدد ويتجدد وفي البيت الثالث الكنايـة في معنـى (التنـوع) أي ارتقـاء الصورة او ارتفاع الانا وتنـوع الصـورة، وفي البيـت الرابـع الكنايـة في معنـى الاغـتراب أي الحضور غيابيا في الاخر او غياب الاخر في تجليات ذاتية اثراً وتأثيراً. والـبردوني في كـل هـذا مأخوذ بتفعيل مكونات الاداء الشعري فنياً.

ومما يلاحظ على الصورة عند البردوي الوصفية بشكل عام مايأتي:

-الصورة الوصفية بيانية تتشكل غالبا بأساليب البيان التقليدية مـن تشـبيه واسـتعارة ومجاز وكناية ورمز ونـادراً مايفيـد مـن الاسـطورة ولكنـه غالبـاً مـايعنى بـالرمز التاريخي ذي الدلالة التعبيرية المباشرة.

- في الصورة البيانية تغلب علاقات المشابهة على علاقات المجاورة ولذا عند التشبيه والاستعارة اكثر من المجاز والكناية. وهو في كل هذا يعنى باظهار فاعلية الاداء الفني في تعبير المعنى الموضوعي تعبيراً شعرياً.

-بدا البردوني في الصورة الوصفية مأخوذاً بالهم الفلسفي وتجلياته بمعنى انه عمل على توظيف عناصر الاداء الفني على تعبير المعنى ذي التجليات الفلسفية وليس الجمالية الشعرية وكأنه مأخوذ بمعطيات الوعي الفلسفي في التعبير عن الراهن ومعطياته والواقع بآفاقه.

- يظهر في تصويره الوصفي حساسية منفعلة بالألوان وتجلياتها والتفاصيل وابعادها بما يجعل من ايحائه بالتعبير عن محيط حياته ومعطياتها تعبيراً ناطقاً بخطابية عالية ذات فني مؤثر؛ ولهذا نجده منتبهاً للألوان وحركة الاشياء على نحو دقيق اذ قال: (عدد ابن منظور في لسان العرب من الألوان مئة لون، ولايستخدم الشعراء العرب منها سوى عشرة ... ان الألوان بخصوبة تنوعها وتدرجها المدهش من الرموز الجمالية الفعالة اذ احسن توظيفها ... لقد عرفت اللون من خلال معناه ورمزه ... وباتساع أحلامي اتسعت مساحة اللون) حتى بدت الصورة الوصفية عنده مبصرة تحمل سمة التفرد او الحس الفردي حتى بدت أبرز خصائص الاتجاه النفسي في اتجاه التصوير الوصفي عنده؛ وهو اذ يصف يرسم الاشياء بجعلها مرئية محسوسة إحساساً بردونيا يأخذ انتباه المتلقي من خلال اعادة وصف الشيء وتوصيفه ومن خلال الهم الفلسفي اذ تزخر به الصورة الوصفية عبر رؤية البردوني لها ورؤياه في خلالها.

ثانياً: الصورة البصرية

الصورة البصرية شكل مفعم باللون،شكل يقوله اللون ويتحدث به البصر وتجلياته الباصرة؛ وتستوحيه الذاكرة، ويستعيدة او يستدرجه الى مسافة التعبير الوعي الانساني المرهف الحساس في التعامل مع معطيات الحياة ومكوناته عامة؛ تعاملاً فاعلاً او ابداعياً.

اما الصورة البصرية عند المكفوفين فتقولها الذاكرة بالصدور عن التجارب المستمدة من القراءة والسماع واللمس احيانا ومن سائر التجارب التي تختزنها الذاكرة ويتمثلها الوعي الانساني المبدع.

وفي هذا الاتجاه (اذا كان البصر وسيلة الاتصال بعالم المحسوسات المادية فانه ليس كل شيء للبصيرة، فالمرئيات قد تبدو للعين رموزاً جامدة، والشاعر لايستخدم بصره في عملية الرؤية التي يمارسها بأي معنى جمالي، اما الجانب الفني التشكيلي من المرئيات فمجالة الأحساس والذوق والأدراك وتقوم الحواس الاخرى باخصاب خيال الشاعر وفكره ليحيل الاحاسيس الى استجابات حركية تتجسد في الصورة والقصيدة)[83]. ولذا بدا البردوني في صوره البصرية شاعراً يصدر عن معطيات متعددة في تلوين صورته البصرية فهو قد يصدر عن الوعي الفني المجرد كما في [84].

كأن الدجى يمتطي وجهي ويرتحل   وكنت في أغنيات الصمت اغتسل

وكان يهذي السكارى في عباءته   وتحت جلدي حيارى بالدم اكتحلوا

او كما في قوله في نص آخر: [85]

كيف ترى الاحزان من تحتها   كما يرى بالسمع قلب الكفيف

أشم قلب الشوق من ساقه   أعي لينات المواني صريف

او كما في قوله في نص آخر دال على مدى فاعلية وعيه في رؤية الألوان: [86]

عزفت اخضرار الرماد العجوز   ليحمر فيه طفور الشباب

وحرقت أنفاسي المطفئات   واطفأتها بالحريق المذاب

أشم ايا قارئي في عناي   دخان المغنى وشهق الرباب

فهو يستمد رؤيته من الوعي الفني المجرد الصادر عن معطيات تجربته الثقافية، ولذا فهو يرسم لون الدجى في البيتين الأولين باسلوب الاستعارة المكنية، ويستمد رؤيته في البيتين الآخرين من تبادل الحواس (يرى بالسمع قلب الكفيف) اذ هو يبصر سماعاً اوشماً او تذوقاً وهكذا، وهكذا في الابيات الثلاثة الاخيرة: (اخضرار الرماد، احمرار طفور الشباب، حريق الانفاس، الحريق المذاب، ...) فهو يرى الاشياء تجربة او رؤيا فنية عالية.

فلون الصورة البصرية يستمده من تبادل الحواس وفاعلية التجربة وأصالة الذاكرة اذ يقول: (لاشك في ان اللون عندي يرى بالأذن، ويلمس بهجسات الوجدان، ولهذا أعطيه غير ألوانه، لاني اخلق له الوانا من تصوري، في ضوء ماعرفت قبل العمى، لان كل حلم يقوم على

قاعدة من الذاكرة، وبالاخص الذاكرة الغائرة في النفس، حتى انني اتصور للمعنويات الواناً كالسماحة والسخاء وكالحب والوطنية والشجاعة، ولكل منها عندي الوان أزهى من الالوان المرئية التي تنشرها الارض الربيعية)[87].

ومن هذا المنحى نقرأ له: [88]

لاني رضيع بيان وحرف آجوع الحرف واقتات حرف

أفضل للياء وجهاً بهيجاً وللميم جيداً وللنون طرف

أصوغ قوامك من كل حسن وأكسوك ضوعاً ولوزاً وعرف

فالتجربة مصدر رؤية اللون واللغة طريق فاعلية التجربة ربما طريقها الاول والرئيس وهو الوحيد اذ قلنا انه يتلقة اللغة سماعاً كما لايتلقاها الاخرون. ومن هذه التجربة يرسم اللوحة اللونية التي قد لايقدر كثير من المبصرين على ابداعها اذ يقول: [89]

تلك بنية وهذي نبيذ تلك قمحية تشع اخضرارا

تلك واد من الكروم الحبالى تلك روض تفتق الجلنارا

تلك (قاتية) كأهداب اروى تلك دخنية كغيم الصحارى

فهو يتحسس اللون تجربة يسمعها عن الآخر ويعيها فنيا ويدبر التعبير عنها بقوة ادائه الفني العالي، اذ هو يتمثل كل تلك الاشياء ثم يبدعها فنياً تحت تاثير احساسه الشعري اذ يقول: (الظلام والضياء من لوازم الطبيعة النفسية لان للنفس عالمها المزيج بين الظلام والضياء ومن هذا التأليف بين النقيضين يترعرع الحس الشعري والعالم المليء بصراع النقائض ... فانا لاأرى ظلاماً ولاضياء وانما اتصور – وتحت تأثير الحالات – هذا الضوء وهذا الظلام)[90] ولان تصوره ذاك واع ومفعم بالحس الفني فقد بدأ فيه مبدعاً في رسم رؤية جديدة للواقع بالوان حية وفي الايحاء برؤيا فنية عالية تتمثل عمق الاشياء وتوحي بها فنيا وجماليا، كما يرسم الشمس بوصفها فرح الوضوح والرؤية اذ يقول[91]:

أطلت من الأفق بنت السماء مغلفة بالشعاع الندي
ووشت بساط الفضا بالسنا وباللهب البارد العسجدي
وبالوهج الدافيء المشتهى وبالمنظر الساحر الاجود
فجنت بها نشوات الصبا وفاضت بصدر الضحى الأمرد
وأهدت سناها السماوي الى رؤوس الربا والثرى الأوهد
جدى عدل بنت السما في الوجو د حفياً بجيده والردي
وأعطت قدامى سنا ملكها جديد الصبا دائم المولد

حيث الوصف هنا بالوان وصفات صادرة عمن رأى وتمثل وليس عمن سمع، ولكن الحال عند البردوني اعلى من ذلك لانه سمع بقلب فوعى واستشعر بأحساس فتمثل، وتدبر ببصيرة فنية ثاقبة فرسم لوحة انطباعية عالية في ايحاءاتها وتجلياتها الونية. ولأن البردوني قد ألف هذا النوع من الرؤية الثاقبة والأحساس بالألوان ومعطياتها فقد صار يخاف الابصار؛ حيث قال في هذا المعنى: (انا لا أفضل شعري على رؤية البصر، ولكنني قد ألفت العمى حتى اصبحت اخاف الأبصار، ولااظن انني اعاني العمى، لأنني احس التعويض بالشعر؛ هذا من جهة، ومن جهة ثانية؛ فان الحواس ليست قيماً بشرية، فالفأر أقوى حاسة شم من الأنسان، والغراب احد بصراً من الأنسان، لأن الحواس مشتركة (بين الانسان والحيوان) كما ان العاهات مشتركة بين الناس والحيوانات وربما نتذكر ان عبقرية الرؤية جعلت مني فيلسوفا، كما ان عاهة الصمم جعلت من (بتهوفن) موسيقياً عظيماً، كما ان عاهة العمى هي التي أنبتت في (المعري) مئات العيون الداخلية، لان السماع بالآذان تقليدي والرؤية بالعيون الجارحة اعتيادي، اما الرؤية بمواطن القلب ومواهب العقل فهو اجتياز للموروث والمعتاد، فهذا العمى قد اصبح صديقاً، وجعل من الشعر اكثر التصاقاً بنفسي)[92] فالشعر الذي صار اكثر التصاقاً بعد هو عينه التي يقول للعالم انه يراه بها، فهو يرى العالم بعين شعره اذ هي مبصرة في قراءة الاشياء موحية في التعبير عنها؛ وكأن غياب الباصرة المباشرة الفوتوغرافية الاستنساخية عن رؤية المعري المادية، جعل منه انسانا مبصراً بعين بصيرته المتقدة في رؤاها ورؤياها ولذا فهو فنان تشكيلي يرسم لوحاته على نحو ابداعي غير مألوف، انه يرسم الاشياء بمعنى يعيد تشكيلاتها ثانية باداء فني دال في ابداعه.

وفي هذا الاتجاه بدا البردوني في صوره البصرية شاعراً مبصراً حاد النظر ولذا لم يرتفع عليه شاعر يمني في تصوير البيئة اليمنية ماضياً وحاضراً..عادات ..وتقاليد أمثالاً واعرافا ونوادر وقصصاً شعرية وحكايات تاريخية.. اشياء ورموزاً وحضارة.

وتبدو صوره البصرية لوحات تشكيلية يعبر من خلالها عن رؤيته لهذا العالم الذي هو فيه؛ رؤيته له مبصراً ومتبصراً فيه، كما في وصفه العمارات اليمنية محاوراً إياها في قصيدة يقول في أولها: (93)

هذه العمارات العوالي ضيعن تجوالي ... مجالي
حولي كأضرحة ومـزورة بألوان اللآلـي
يلمحنني بنواظر الإسمنـت من خلف التعالي
هذه العمارات الكبار الخرس ملأى كالخوالي
أدنو ولايعرفنني أبكي ولايسألن: مالـي
وأقول: من أين الطريق؟ وهن أغبى من سؤالي
كانت لعمي ها هنا دار تحيط بها الدوالي
فغدت عمارة تاجر (هندي)أبوه برتغالي
وهناك حصن تآمر كان اسمه (دار الشلالي)
وهناك دار عمالة كان اسمها (بيت العبالي)
وهنا قصور أجانب غلف كتجار الموالي

الصورة البصرية التي يرسمها للمكان تتوفر على عناصر للوحة التعبيرية كاملة من ابعاد وزمان ومكان ورؤى ومسافات وتجليات ألوان وخطوط تعبير كلها تشي بقدرة فنية على قراءة الاشياء قراءة غير تقليدية ... قراءة مبصرة ثاقبة تستنطق الجماد وتحكي حالة وتبوح باسرار وتؤنسن اشياءه وتشيّء إنسه الجامد غير الحي؛ وتبوح بما لم تقله العيون المبصرة بصراً مادياً تقليدياً.

فهو مبصر شعريا بعيون قصيدته؛ يمد صوته معبراً ورؤياه طريقا مئزره الرصيف ومعطفه الرياح ومدينة التي يعيش فيها قصيدته تلك التي ما ان يشعلها ليقول العالم مارأه حتى ينطفي لانه يقول او يحكي عالماً مختفياً فيه ما ان يظهر للآخرين حتى يتقد!!

والبردوني في صوره البصرية كما كان في صوره الوصفية يستخدم في تلوين اللوحة أساليب البيان على نحو لافت للنظر وبخاصة تلك القائمة على علاقات المشابهة كالتشبيه والاستعارة والاخرى القائمة على المجاورة كالمجاز والكناية والرمز وغيرها. ولكن التشبيه يأخذ منه مساحة بصرية واسعة كما في قوله: (94)

كرجوع السنا لعيني كفيف بغتة، كاخضرار نمش جفيف

أو في قوله: (95)

كان يحكي ... وفتحتا مقلتيه مثل ثقبين في جدار رمادي

او في قوله راسماً صورة بصرية ذات ايحاء رمزي للمغني: (96)

تغني ... أغانيك بين الركام عيون يفتتهن الزحام

نهود تساقط مثل الحصى جباه يمزقها الارتطام

لان حروفك عشبية كعينيك يا بني الاهتمام

لأن بقلبك صوم الحقول تغني لتسوّد صفر الغمام

يبدو ان صدور بعض الصور البصرية عن اسلوبي التشبيه والاستعارة بخاصة يأتي بسبب ان علاقات المشابهة تتيح للذات الشاعرة في حال الشاعر الكفيف التعبير الفني القادر على قول المعنى الشعري من جهة واشعار الذات الشاعرة برؤيتها الواعية للاشياء وفي الاشياء التي الرؤية التي تفتقر اليها ماديا من خلال حاسة الابصار ولكنها تمتلكها معنويا وعقليا وبصريا من خلال تبادل الحواس والافادة من تجارب الاخر وقد يكشف هذا الحال عن وضوح الألفاظ الدالة على الوضوح مثل الشمس، الضوء، النور، الاشراق وهكذا، كما في قصيدة صنعاء: (97)

صنعاء ماذا تشتهين أتهدئين لكي تموري

تتوجين ولاتعين وتنطفين بلاشعور

كم تحلمين ولاترين وتعتبين على الدهور

مازال يخذلك الزمان فتبزغين لكي تغوري

ياشــــمس صــــنعاء الكســــول   أمــــا بــــدا لــــك ان تــــدوري

حيث هيمنت ألفاظ: تتوهجين، تعين، ترين، تبزغين، شمس، تدورين، ...) وهي ألفاظ متصلة بالتعبير عن معنى البصر المباشر. وهناك ألفاظ في تعبير معنى البصر غير المباشر: تموري، شعوري، تحلمين، اما الفاظ الغياب فقليلة جداً: (تنطفين).

في الصورة لبصرية يتجلى وعي البردوني بالاشياء وألوانها وبالمكان وأبعاده وبالزمان ومعطياته وبأحساسه باللون كونه مسافة البصر الى رؤية الأشياء، ولما كانت رؤيته تصدر عن معطيات السماع فقد كانت رؤيته الاشياء رؤية وعي عقل وبصيرة ولذا اتضح فيها الهم النفسي واتضح اكثر البعد الفلسفي فصورة الاشياء احياناً بصرية باعثة على التأويل وموحية، كاشفة عن قدرة الشاعر على امتلاك عناصر الاداء الفني والتعبير من خلالها شعرياً، بما يكشف عن بصيرة نافذة هي فوق البصر التقليدي.

ثالثاً: أشكال تصويرية اخرى

وهناك أشكال تصويرية اخرى في شعر البردوني لعل ابرزها: التصوير بالرمز والتصوير بالتشخيص او التجسيد والتصوير بمنحى التناص أي ان الصورة هنا تصدر عن فعلية الخطاب الشعري للآخر الماضي، والتصوير بالاسطورة والتصوير بالكناية وهناك الصورة اللمسية والصورة السمعية وغيرها؛ وسأشير الى هذه الاشكال التصويرية السبعة على نحو موجز في هذا المبحث.

(1) التصوير بالرمز:

يمثل الرمز عنصر فاعلاً في تعبير الصورة عند البردوني، ولم أجد قصيدة طويلة او ذات اداء شعري فني تخلو من وضوح الرمز عنصراً فنياً في رسم الصورة؛ وان هيمن عليه طابع رئيس هو الوعي الموضوعي الخطابي في ابراز المعنى اكثر من المعنى الشعري؛ ثم ان الرمز التاريخي هو المهيمن الغالب عنده. كما في قصيدة (مواطن بلا وطن)[98].

بــــلاده ســــطر عــــلى   كتــــاب: (عــــبرة الــــزمن)

روايــــة عــــن أســــعدٍ   أســــطورة عــــن (ذي يــــزن)

حكايــــة عــــن هدهــــد   كــــان عمــــيلاً مؤتمــــن

وعـــــن ملـــــوك اســـــتبوا أو ســـــبأوا مليـــــون دن

الملـــــك كـــــان ملكهـــــم ســـــواه (قعـــب مـــن لبـــــن)

وهكذا تتواصل بنية القصيدة في استلهام الرمز التاريخي واستيحاء ابعـاده الموضـوعية لتعبير دلالات تصويره للحاضر الراهن هي في فاعلياتها خطابية موجهة مصاغة باداء فني ذي تجليات شعرية.

ومن هذا الاتجاه قصيدة: (ورقة من التاريخ / مسافر بلا مهمة) إذ هي قصيدة طويلـة تصدر في كامل لغتها التعبيرية ومنها الصور عن الرمز التاريخي ذي المعطيات الموضـوعي او البث الخطابي حيث يقول في بعض مقاطعها: (99)

ورووا: أشـــامت عـــلى غـــير قصـــد ثـــم أمســـت عـــلى (دمشـــق) أميـــره

قلعتـــي يـــا (شـــام) ريـــح وريـــح زرعتنـــي هنـــا ... كرومـــا عصيـــره

وبـــلا موســـم تنامـــت وحيـــت بالريـــاحين والكـــؤوس النضيـــرة

وعلـــت جبهـــة (الخورنـــق) تاجـــاً يـــا (ســـنهار) أي عقبـــى مثيـــره

فرأوهـــا وصـــيفة عنـــد (رومـــا) ورأوهـــا في بـــاب (كسرى) خفيـــره

وبعـــيراً لبنـــت (بـــاذان) حينـــاً وأوانـــا ... تحـــت (النجـــاشي) بعـــيره

وتتصل معاني القصيدة بعضها ببعضها الاخـر اتصـالاً موضـوعياً يحكـي الشـاعر في تضاعيف مشاهد رموز من التراث اليمني او العربي موحياً باصالة ذاك فعلاً ماضـيا وبغيـاب الفعل الحاضر عن الارتقاء اليه او الى معانيه؛ بمعنى ان الصـورة المستمدة او المسـتوحاة مـن الرمز التاريخي انما هي صورة ذات بث موضوعي اجتهـد الشـاعر في تعبيرهـا بلغـة اداء فنـي عالية في تجلياتها لشعرية.

(2) التصوير بالتشخيص او التجسيد:

الصورة هنا اداء فني شعري بصور كيفية أنسنة الجمادات بتشخيصها لتتجسد في صورة الانسان؛ تخاطبه وتحاوره وتشكو اليه وتبثه همومك؛ وهذا النمط شائع في الشعر العـربي منـذ ماقبل الاسلام حين ألف الشعراء تشخيص الكثير من اشـيائهم ومخاطبتهـا بوصـفها تجسـيداً لانسان يعي الاشياء او يستوعب عنك ماتقول؛ وهذا نمط يوحي بتعلق الشـاعر او الانسـان

باشيائه الجامدة او غير العاقلة تعلقاً يجعله يشخصها شخوصاً ويجسدها في صور أناس ثم يأخذ بمخاطبتهم والتودد اليهم وهكذا. وفي حال شاعر متلق بالمكان واشيائه وبالماضي ومسافاته المادية بالراهن ومكوناته مثل البردوني فان التصوير بالتشخيص او التجسيد حال من القول وارد كثيراً ومن ذلك ماجاء في قوله:(100)

كان يا (عمرو) هنا بيت المرح — زنبقي الوعد، صيفي المنح
الطيوف الحمر والخضر على — مقلتيه كعناقيد البلح
أشمست فيه الليالي ... والمدى — بثريات دواليه اتشح
كان مضيافا اذا ما جئته — شع كالفجر وكالورد نفح
فانمحى: ياللتلاقي بعدما — نزح الرواد عنه ونزح

حيث يرسم صورة (بيت المرح / بيت الهوى) مرة يؤنسنه في (مقلتيه كعناقيد البلح) وفي (كان مضيافا اذا ماجئته) وفي مرات اجرى يضفي عليه سمات جمالية عامة ترسمه في صورة مرح او فرح انساني متقد ثم يعود اليه في البيت الاخير بوصفه مكانا مات بعد ان نزح الرواد عنه قصار غياباً. واللافت للنظر انه هنا لم يخرج عن العلاقات القائمة على المشابهة وبخاصة: التشبيه والاستعارة على نحو لافت للنظر.

وأحيانا يعمد الشاعر الى تصوير معاني أو اشياء بالتشخيص او التجسيد كما في (الوجع) في صورة (نبات) او في صورة (كائن حي) او في (صورة انسان) اذ يقول:

من أين يا باب يأتي الرعب؟ تلمحه — من أي زاوية ... يعشوشب الوجع
يمشي على فمه هذا السكون ... على — أطراف أرجله يهوي ويرتفع
يصفر كالسل، يهمي من عباءته — ينحل كالقش كالاسهال يجتمع
كمومس باغت البوليس مرقدها — كمقبلين على أشلائهم رجعوا
كميتين يمدون الأكف الى — موت جديد يمني وهو يبتلع

اذ يشخص الوجع باسلوب الاستعارة في صورة نبات يتجسد معشوشباً ثم يشخصه في صورة (كائن حي) يمشي على فهمه ... على اطراف ارجله ... يهوي ويرتفع ليهوي ...!!

ثم يشخصه في صورة اخرى باسلوب التشبيه المركب معبراً من خلاله عن معنى الألم والمعاناة ... ولعل اللافت للنظر في هذا الشكل التصويري صدوره غالباً عن اسلوبي التشبيه والاستعارة على نحو يرتفع فيه الاداء الفني.

(3) التصوير بمنحى التناص:-

وهو شكل تصويري يصدر عن فاعلية نص الشاعر الآخر في خطاب الشاعر الأخير؛ بمعنى ان الصورة مستوحاة شكلاً والواناً من نص شاعر آخر وهو شكل شائع في (قصائد المعارضات الشعرية) حيث يقصد شاعر معين الى معارضة قصيدة شاعر سبقه راداً عليها بمعارضة معانيها وصورها وألفاظها او مجاراتها جزئياً او كليا. لكن البردوني لم يعارض بقصائد كاملة انما هو استوحى ابياتاً معينة وان هو بدا معارضاً (أبا تمام) في فتح عمورية بقصيدته التي عنوانها (ابو تمام وعروبة اليوم)(101) التي مطلعها:

ما أصدق السيف ان لم ينضه الكذب ... وأكذب السيف ان لم يصدق الغضب

بيض الصحائف أهدى حين تحملها ... أيدٍ اذا غلبت يعلو بها الغلب

اذ قال أبو تمام من قبل (102)

السيف أصدق انباءً من الكتب ... في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصحائف لاسود الصحائف في ... متونهن جلاء الشك والريب

حيث مطلع البردوني مستوحى من مطلع ابي تمام، كما ان بعض أبيات القصيدة مستوحاة من شعرية ابي تمام مثل قول أبي تمام: (103)

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها ... تنال الا على جسر من التعب

اذ قال البردوني: (104)

ورحت من سفر مضن الى سفر ... أضنى ... لان طريق الراحة التعب

كما قال أبو تمام: (105)

رعته الفيافي بعد ماكان حقبة ... رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

فاستوحاه البردوني قائلاً: [106]

أرعيت كل جديب لحم راحلة   كانت رعته وماء الروض ينسكب

كما قال ابو تمام: [107]

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملاً   ان السماء ترجى حين تحتجب

فاستوحاه البردوني قائلاً في ختام قصيدته: [108]

ألا ترى يا ابا تمام بارقنا   ان السماء ترجى حين تحتجب

أو يستوحي من النابغة الذبياني في قوله: [109]

وان كنت كالليل الذي هو مدركي   وان خلت ان المنتأى عنك واسع

حيث قال البردوني: [110]

أنت كالليل مدركي من أمامي   وورائي ... كل النواحي ضريره

بمعنى ان الصورة الفنية في النص الشعري بوصفها أبرز معطيات المعنى الشعري كلما جاءت مستوحاة من نص الاخر او خطاب الاخر دلت هذا مرتكزه هو (شكل تناصي) أي ان التصوير صادر عن التناص مع نص ابداعي لشاعر آخر.

(4) التصوير بالاسطورة:-

تم توظيف الاسطورة في الخطاب الشعري في أشكال فنية عديدة فصارت لها معطيات متعددة في النص الشعري؛ ومن ابرزها الشكل التصويري حيث؛ استثمرت في تعبير التصوير الشعري اذ تتيح للشاعر ان يرسم صورة باعثة على التأويل مفعمة بالمعنى الشعري لأن الاسطورة منفلتة من عقال المنطق العقلي ذات تجليات فنية تعبيرية من هذا في نص البردوني افادته من اسطورة (وضاح اليمن) الشاعر المعروف[111] اذ قال البردوني:[112]

ماذا أحدّث عن صنعاء يا أبتي   مليحة عاشقاها: السل والجرب

ماتت بصندوق (وضاح) بلاثمن   ولم يمت في حشاها: العشق والطرب

كما افاد منها ايضا في قصيدة اخرى اذ قال: (113)

لحظـــةً وألتـــوى الســـرير ضريحـــاً   خشـــبياً يمـــوت ... يطـــوي زفـــيره

إيـــه (وضـــاح) دونـــك البئـــر فـــانزل   قطعــــــة دون وصــــفها بــــالحقيرة

أو ما كان من اسطورة ملوك (سبأ) حيث يقال انهم سموا بهذه التسمية لكثرة ماأستبوا من النساء او ما سبأوا من الخمر أي شربوا اذ قال البردونيمستوحياً هذا المعنى: (114)

روايـــــة عــــــن (أســــعد)   أســـــطورة عــــن (ذي يـــزن)

وعــــن ملـــــوك أســـــتبوا   او ســـــبأوا مليـــــون (دن)

الملـــــك كـــــان ملكهـــــم   ســـــواه (قعـــب مـــن لبـــن)

حيث يرتكز في الصورة الفنية على البعد الموضوعي للاسطورة قاصداً تفعيل خطابه ايحائياً بأن يكون المشهد او البعد الموضوعي المستوحى من الاسطورة صورة رمزية دالة في مخاطبة الراهن بتجليات الخطاب الشعري عبر مكونات ادائه الفنية.

(5) التصوير بالكناية:-

كان التشبيه والاستعارة الاسلوبين المهيمنين في شعر البردوني في التصوير الوصفي وفي التصوير البصري – على نحو ماسبق ذكره – ولذا سأشير الى التصوير بالكناية لان الشائع في تجارب الشعراء المكفوفين استثمارهم لأسلوبي التشبيه والكناية، ولكن البردوني احتفل بالاستعارة بنوعيها. المكنية والتصريحية بشكل لافت للنظر وان لم يرق الى مستوى التشبيه بمعنى انه احتفى بالمحاكاة كثيرا ولكنه انفعل بالتعبير ايضا.

لما كان اسلوب الكناية قائماً على علاقة المجاورة وليس المشابهة أي انه قابل للاتساع ايحاء بالتعبير عن حقائق انسانية وطبيعية هائلة فقد شاع عند الشعراء المكفوفين كثيراً لان اللفظ فيه يعبر من خلال لازم معناه وليس من خلال معنى اللفظ، أي ان البصيرة هي التي تدرك المعنى اما البصر فلا يراه لان (كثير الرمد) كناية في صفة الكرم وان كانت كثرة الرماد حالة من الوجود مألوفة وشوقي حين يقول: (ولي بين الظلوع دم ولحم / هما الواهي الذي ثكل الشبابا)(115) فقد قصد بـ (دم ولحم) التعبير عن موصوف هو القلب فالحال هنا كناية عن (القلب) وهكذا.

وفي هذا السياق هناك تعبيرات هائلة اعتاد الناس ان يقولوها معبرين عن فكرة محددة او معنى موضوعي مخصوص او موقف شعوري او حالة نفسية او تجربة انسانية او غير ذلك من معطيات الحياة الكثيرة المتعددة الهائلة. (116)

ومن نماذج هذا الشكل التصويري عند البردوني ماجاء في قوله: (117)

ايها الاتي بلا وجه الينا لم تعد منا ولا ضيفا لدينا

حيث الكناية هنا عن صفة الغربة ومنه ماجاء في قوله الذي سبق ذكره:

فطوراً بلاوجه وطوراً بأوجه قناعي علائي ووجهي تنازلي

ومن التعبير عن صفة الغربة بالصورة الكنائية قوله: (118)

اذا امتطيت ركابا للنوى فأنا في داخلي ... امتطي ناري وأغترب

قبري ومأساة ميلادي على كتفي وحولي العدم المنفوخ والصخب

ومن الكنايات التقليدية عنده الكناية من الموصوف وهو هنا (القلب) في قوله: (119)

لكن شيئاً داخلي يلتظى فيخفق الثلج ويدمى الربيع

حيث تصوير القلب بالكناية في الشطر الاول وفي الشطر الثاني استعارة مكنية في تصوير المعاناة الذاتية للشاعر.

ومن التعبير بالكناية مصوراً حالة ضياع أو تيه: (120)

لأن الوجوه استحالت ظهورا تفتش عن لونها المغتصب

لأن المغني أحب كثيراً كثيراً ... ولم يدر ماذا أحب

ويتضح الاداء الفني في التصوير باسلوب الكناية لان انتاج المعنى الفني او الموضوعي يصدر عن وعي وادراك بعلاقة المجاورة بين معنى الكناية والمعنى الاولي او عن تراسل الحواس، وهذا مايفسر شيوع التصوير بالكناية لدى الشعراء المكفوفين بشكل يفوق الشعراء المبصرين.

(6) الصورة اللمسية:

التصوير بحاسة اللمس عند المكفوفين يصدر عن حالة تحسس الاشياء وتلمس مكوناتها وابعادها وقراءة تفاصيلها: المادية والمعنوية باللمس المؤدي الى استجلاء صورة الشيء كما يتخيلونه، فتلمس الشيء وتحسس أبعاده عندهم يفضي الى تخيله ثم تصويره كما في قول البردوني: [121]

مثلما يبتدي البيت المقفى ... رحلة غيمية تبدو وتخفى
مثلما يلمس منقار السنا ... سحراً أرعش عينيه وأغفى
هكذا أحسو يديك اصبعا ... اصبعا أطمع لو جاوزن ألفا

فتلمس الاصابع المنثالة كالماء سبقها تخيل حال التلمس تخيلاً شعرياً ... تخيلاً شعوريا هو المشبه ثم حال التلمس او التحسس هو المشبه به وهو مااثرى الصورة فنياً.

بمعنى ان الصورة اللمسية انفعال خيالي تتراسل فيه الحواس عند المكفوفين اذ يتحسسون حال الشيء او ابعاده المادية تحسساً او تلمساً معنوياً ولذا تراهم يوغلون في فاعلية التخيل واظهار تمكنهم من الاداء الفني العالي في تعبير المعنى الشعري.

(7) الصورة السمعية:-

لعل حاسة السمع هي ام الحواس عند المكفوفين، فعن طريق السمع يتلقى المكفوفون معاني العالم الخارجي، ولذلك هم يرون الاشياء بدءاً باسماعهم ثم يتدبرون ذلك ببصائرهم فيتمثلونها بوعيهم؛ (فاللون عند البردوني يرى بالاذن ويلمس بهجسات الوجدان) اما الصوت فيتحسسه بوعي ثاقب اذ يقول: (كنت اقدر مسافة الصوت واتنصت الى حفيف النبات والاشجار، والى اصوات الناس، واميز المحيطين بي من خلال ذلك ... فاعرف الطويل والقصير، واجد للأصوات الوانا كألوان النباتات، وكان يشد سمعي حركات الحيوان، وبالاخص الاغنام، الى ان تآلفت هذه الصور في ذهني، وبدت في بعض قصائدي مثل وصفي المطر في [122]

ونقر خطو القطيع الحصى ... كما ينقر السقف وقع المطر

فالصورة هنا صادرة عن حاسة السمع وان بدت مبنية باسلوب التشبيه التمثيلي، وقد تكون الصورة السمعية صادرة عن اسلوب الاستعارة كما في قوله [123]

حبيب تسـأل عـن حـالي وكيـف انـا   قيثـارة في مهـب الـريح تنتحـب

فالقيثارة ومهب الريح والانتحاب كلها سمعية ولكنها مرسومة بالاستعارةالتصريحية في هذا البيت.

وقد تحول الصورة الى صوت في تعبير المعنى الشعري كما عند قوله:(124)

وأصـوات ألـوان تطـق كأنهـا   جـدار تهـاوى فـوق مـاء تجمـدا

فالصورة الصادرة عن حاسة السمع هنا مبنية لذلك في سياق أسلوب التشبيه التمثيلي.

وقد يبني على ايقاع الحركة المادية للشيء صورة شعرية كاملة كما في قوله مستمعاً الى هجس الأوراق:(125)

تهجـس الاوراق: ردوا عفتـي   ملمسـي، ياباعـة الاشـكال ردوا

حيث جاء البيت بلغة الاستعارة المكنية حيث جسد الاوراق وأنسنها في صورة من ينادي ويصيح برد اصالته (عفته) اليه. وهنا كان ايحاء الصوت هو منطلق الصورة. كما في قوله ايضا: (126)

كـان يرقـى ثـم يـنحط الحصـى   مـثلما ينشـق تحـت الـرمح نهـد

فايحاء الصوت هو مرتكز الصورة رغم انها بنيت باسلوب التشبيه التمثيلي ولكن تخيل وقع الصوت في حال الحصى وفي حال الرمح هو اللون الرئيس في حركية الصورة حتى في حال لتشبيه التمثيلي الذي تشكلت فيه.

واذ يستمع البردوني الى ايقاع اصوات الاشياء مصغياً اليها محاكياً محاكاة خيالية نبض الصوت فانه يتحسس ببصيرته معنى الصوت ثم يوظفه في خطابه الشيء توظيف من راه ببصيرته وتتحسسه بسمع مشاهد، ولذا تهيمن على الصورة السمعية العلاقات المبنية على المشابهة كالاستعارة بانواعها ولاسيما المكنية والتشبيه بانواعه ويستمع ببصيرته ويصغي بخياله. ولهذا بد شاعراً لافتاً للنظر ... شاعراً استثائياً بين ابناء جيله في الارتفاع بعناصر الادء الشعري الى مستوى فني ابداعي متصف بالجمال في سياقات كثيرة من خطابه الشعري.

الهوامش

(1) نظرية ايقاع الشعر العربي، محمد العياشي، تونس، 1976، ص87.

(2) معجم المصطلحات البلاغية، د. احمد مطلوب، ومعجم العروض والقوافي، د. رشيد العبيدي، ومصطلحات الفارابي الموسيقية، د. حسين علي محفوظ.

(3) الشعر الجاهلي؛ منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، ص76.

(4) وجوه دخانية، عبدالله البردوني، ط6، ص133.

(5) نفسه، ص141.

(6) السفر الى الايام الخضر، عبدالله البردوني، دار الحداثة، ط7، بيروت، ص141.

(7) نفسه، ص143.

(8) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، ط1، بيروت، لبنان، آب 1971، ص177-183.

(9) نفسه، ص182.

(10) السفر الى الايام الخضر، ص8-10.

(11) نفسه، ص11 – 20.

(12) نفسه، ص62.

(13) نفسه، ص63.

(14) النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، 1977، ص435.

(15) لعيني أم بلقيس، عبدالله البردوني، دار الحداثة، ط10، بيروت 1987، ص5.

(16) نفسه، ص12.

(17) نفسه، ص36.

(18) نفسه، ص60.

(19) وجوه دخانية في مرايا الليل، عبدالله البردوني، ط6، ص14.

(20) السفر الى الايام الخضر، ص91.

(21) نفسه، ص138.

(22) نفسه، ص148.

(23) وجوه دخانية، ص141.

(24) السفر الى الايام الخضر، ص5.

(25) نفسه، ص31.

(26) نفسه، ص71.

(27) نفسه، ص138 - 148.

(28) لعيني ام بلقيس، ص14، 36، 40، 60.

(29) وجود دخانية، ص14، 64، 93، 120.

(30) مدينة الغد، عبدالله البردوني، دار الاندلس، ط11، بيروت، 1997، ص103 / 118 / 124

(31) السفر الى الايام الخضر، ص67.

(32) نفسه ص71

(33) مباديء النقد الادبي، إ.1. رتشاردز، ترجمة، مصطفى بدوي، دار الثقافة والارشاد، مصر، ص192.

(34) كولولردج، سلسلة نوابغ الفكر، د. محمد مصطفى بدوي، ص176.

(35) السفر الى الايام الخضر، ص64.

(36) نفسه، ص100.

(37) وجوه دخانية، ص51.

(38) مدينة الغد، ص68.

(39) السفر الى الايام الخضر، ص118.

(40) لعيني ام بلقيس، ص8.

(41) نفسه، ص5 - 6.

(42) نفسه، ص11 – 12.

(43) نفسه، ص14 – 15.

(44) السفر الى الايام الخضر، ص61 – 66.

(45) وجوه دخانية، ص51 – 55.

(46) لعيني أم بلقيس، ص115 – 116.

(47) السفر الى الايام الخضر، ص11 – 12.

(48) حلية المحاضرة في صناعة الشعر / الحاتمي، تحقيق، جعفر الكناني، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.

(49) مدينة الغد، ص20 – 21.

(50) السفر الى الايام الخضر، ص24 – 26.

(51) نفسه، ص33 – 34.

(52) وجوه دخانية، ص117 – 118.

(53) مدينة الغد، ص27 – 28.

(54) مدينة الغد، ص106 – 107.

(55) وجوه دخانية، ص14 – 15.

(56) لعيني أم بلقيس، ص117 – 129.

(57) وجوه دخانية، ص64 – 69.

(58) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص373.

(59) وجوه دخانية، ص146 – 150.

(60) مدينة الغد، ص85 – 86.

(61) نفسه، ص145 – 167.

(62) لعيني أم بلقيس، ص102 – 109.

(63) السفر الى الايام الخضر، ص108 – 111.

(64) وجوه دخانية، ص36 – 44.

(65) مدينة الغد، ص103 – 105.

(66) لعيني أم بلقيس، ص29 – 35.

(67) السفر الى الايام الخضر، ص138 – 149.

(68) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالقادر القط،، دار النهضة، بيروت، لبنان، 1978، ص435.

(69) الصورة الشعرية عند عبدالله البردوني، وليد مشوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

(70) صحيفة البيان الأماراتية، 17 كانون الثاني، 1990.

(71) الصورة الشعرية، وليد مشوح، ص80.

(72) نفسه، ص209.

(73) وجوه دخانية، ص5.

(74) نفسه، ص56 – 58.

(75) مدينة الغد، ص10.

(76) لعيني أم بلقيس، ص24.

(77) نفسه، ص36.

(78) نفسه، ص14 – 15.

(79) زمان بلا نوعية، البردوني، مطبعة العلم/ ط1، سورية، دمشق، 1979، ص8.

(80) صحيفة تشرين السورية، عدد (446) في 14/ 5/ 1989/ حوار مع البردوني.

(81) الصورة الشعرية، وليد مشوح، ص58 – 59.

(82) ترجمة رملية لأعراس الغبار، البردوني، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ص68.

(83) كائنات الشوق الاخر، البردوني، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، سورية 1986، ص85.

(84) المجموعة الكاملة، البردوني، دار العودة، بيروت، 1986، ج1/ 296.

(85) مجلة المجلة، بريطانيا، لندن، حوار مع البردوني، الاربعاء 11 – 17 كانون الاول 1958 ص61.

(86) ترجمة رملية لأعراس الغبار، ص8.

(87) نفسه، ص12.

(88) مجلة المجلة، بريطانيا، حوار مع البردوني، ص61.

(89) الأعمال الكاملة، 1 / 123 – 124.

(90) صحيفة الانباء الكويتية، العدد (2759) بتاريخ 3/ 8/ 1983، حوار مع البردوني

(91) لعيني أم بلقيس، ص60 – 61.

(92) مدينة لغد، ص30.

(93) السفر الى الأيام الخضر، ص147.

(94) وجوه دخانية، ص9.

(95) لعيني أم بلقيس، ص22.

(96) نفسه، ص76.

(97) السفر الى الايام الخضر، ص83 – 93.

(98) مدينة الغد، ص91.

(99) لعيني أم بلقيس، ص83 – 93.

(100)ديوان أبي تمام بشرح ، تحقيق، محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط4، ج1 – 41.

(101) نفسه، ج1 – 42.

(102) لعيني أم بلقيس، ص90.

(103) ديوان أبي تمام، ج1 – 43.

(104) لعيني أم بلقيس، ص90.

(105) ديوان أبي تمام، ج1 – 43.

(106) لعيني أم بلقيس، ص93.

(107) ديوان النابغة الذبياني، ص43، دار صادر، بيروت

(108) السفر الى الايام الخضر، ص43.

(109) هو عبدالرحمن بن أسماعيل شاعر يماني غلب عليه لقب وضاح اليمن لاشراق وجهه ووضوحه الجمالي، وقد نسجت حوله الحكايات حتى صارت حكاياته أقرب الى الأساطير منها الى الحكايات؛ ومنها ان ام البنين زوج الخليفة الوليد بن عبدالملك قد أحبته، وعندما اكتشف الخليفة أمره في ساعة وصل خبأته في صندوق وعندما عرف الخليفة أخذ الصندوق ورماه في بئر كان تحت بساطه.

(110) لعيني أم بلقيس، ص88.

(111) السفر الى الايام الخضر، ص51.

(112) لعيني ام بلقيس، ص76 – 77.

(113) الشوقيات، شعر أحمد شوقي، مطبعة الاستقامة،القاهرة 1950م،ج 1 – 71.

(114) ينظر؛ تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم الباقي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص155 – 170، وينظر؛ التصوير الفني في شعر العميان حتى نهاية القرن الخامس الهجري، د. جهاد رضا، ص56 (رسالة مقدمة الى قسم اللغة العربية في كلية الأداب والعلوم الانسانية في جامعة حلب لنيل درجة الدكتوراه عام 1992).

(115) لعيني أم بلقيس، ص98.

(116) نفسه، ص90.

(117) مدينة الغد، ص5.

(118) السفر الى الايام الخضر، ص27.

(119) نفسه، ص21.

(120) صحيفة البيان الاماراتية في حوار مع البردوني في عدد يوم 17 / يناير / 1990.

(121) لعيني أم بلقيس، ص89.

(122) ترجمة رملية لاعراس الغبار، ص097

(123) زمان بلانوعية، ص128.

(124)نفسه، ص110.

(125) نفسه، ص121.

(126)نفسه، ص 82.

الفصل الثالث



قصيدة الاداء الجمالي

مأساة النرجس وملهاة الفضة: ايموذجا

(1) توطئة.

(2) في ثريا النص.

(3) في تجليات وحدات النص الشعرية.

(4) في عناصر الاداء الجمالي.

(أ) الاستحواذ والادهاش.

(ب) الحدس.

(ج) فاعلية تداعي المعاني.

(د) احتقاب الفني.

(هـ) الحيوية التأويلية.

(و) تناسب مكونات الشكل.

(ز) البعد الروحي.

(ح) تجلي الحداثة/ استشرافها.

(ط) ابداع الصورة.

(ك) فاعلية الرمز التعبيرية.

(ل) سايكولوجية النشوة: الغبطة.

(م) طفولة الاحساس/ عذرية التصور.

(5) الهوامش.

الفصل الثالث

قصيدة الاداء الجمالي

مأساة النرجس وملهاة الفضة: انموذجا.

الجمال / على تعدد وجوهه وكثرة تجلياته هو تلك الحقيقة الموجودة المشاعة، المنظور فيها ببصيرة الوجدان وباصرة الشعور، والمعبر عنها بما يحيط به الايحاء تقريباً، وتجليه الصفات على ابعاد الخصائص والسمات، ولاتحسن اللغة المباشرة ان تكون ذاته الا اذا كانت كلاماً شعرياً ينحسر عنه مد السابقين وتشيح دونه فاعلية خطابهم الشعري، ليظل منفرداً بالصدور عن الروح مكتنزاً بتجلياتها المدهشة، موصولاً بتعبير الحقيقة عبر الرؤيا وبتعبير الرؤيا عبر الجمالي المدهش الحدسي الشعري الفاعل الذي يحتقب المعنى الشعري التاويلي المتناسب الروحي الاستشرافي الابداعي المتفرد الرمزي الباعث على الانتشاء المتصف بعبقرية التصور وطفولة الاحساس والنظر الى الاشياء وفيها بمعنى ان الخطاب الشعري الذي يتصف على نحو كلي عام بهذه السمات او الصفات سيكون شكلاً شعرياً مؤدى اداءً جمالياً، ولهذا كانت قصيدة الاداء الجمالي متصفة بالحداثة بدءاً في الرؤية والرؤيا ومكتنزة بتفرد في الاسلوب والخطاب وصادرة عن روح لم تستنسخ السابقين بل هي متصلة براهنها وموصولة بتعبيره تعانيه روح خطاب جديد ولاتكرره اوصافاً اوتنشده اسماء ووقائع واحداثاً مباشرة انها تنفرد بتعبيره اداءً جمالياً كما انفردت بصماته بالحدوث والتجلي، زمانا ومكاناً وبيئة.

واولئك الشعراء الذين يبدعون قصيدة الاداء الجمالي هم سفراء اللغة المدهشون وامراء الكلام المبدعون، انفردوا بتعبير الجمال خطاباً شعرياً بقدر انفراد المعاناة بارواحهم، الما وهواجس وانكسارات واوجاعاً ...

ولتقديم قراءة: تنظيرية تطبيقية في هذا الشكل من الاداء في الشعر العربي، اتخذت قصيدة(مأساة النرجس وملهاة الفضة) للشاعر العربي محمود درويش انموذجاً كون تجربته الشعرية في عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، تمثل هذاالشكل على نحو

لافت لنظر القراءة ومجسات التلقي، وقد جاءت قراءتي هذه موزعة على ثلاثة محاور اولها: قراءة في دلالة العنوان وصلته العضوية بالنص كله، على نحو عام وهي توطئة في ثريا النص. اما ثانيها فقراءة النص موزعا في وحدات شعرية تشكل نسيج بنية النص كلها على حين يحتفي ثالث المحاور بقراءة عناصر الاداء الجمالي في النص موزعة على اربعة عشر عنصراً هي خصائص اوسمات وهي: الاستحواذ والادهاش والحدس والمعنى الشعري وفاعلية تداعي المعاني واحتقاب الفني والحيوية التأويلية وتناسب مكونات الشكل والبعد الروحي وتجلي الحداثة او استشرافها وابداع الصورة وفاعلية الرمز التعبيرية ونزوع التفرد الاسلوبي وسايكولوجية النشوة او الغبطة و طفولة الاحساس او عذرية التصور او التصوير.

أولاً: في ثريا النص

ترتبط ثريا النص (عنوانه) ارتباطاً عضوياً بسماء النص كلها، ويعدها بعض النقاد وكذلك بعض الباحثين والدارسين صفة ابداعية في النص، لان انتساب روح النص لثرياه عبر نسغ حي او من خلاله بالشكل الذي يتصل به كل مقطع في ذلك النص بتلك الثريا عبر معنى موضوعي، او من خلال تجليات معنى شعري وفي قصيدة محمود درويش التي هي الان مسافة هذه القراءة تتصل كل وحدة شعرية في جسد القصيدة او في روحها بثريا القصيدة اتصالاً موضوعياً حيناً وشعريا احياناً اخر، وهو ما اكتسبت القصيدة من خلاله وحدة عضوية وموضوعية وهو ما ستثيره القراءة في المحور الثاني.

(مأساة النرجس وملهاة الفضة) ثريا هذا النص الذي هو محط مجسات هذه القراءة وانفراد الماساة بالنرجس كانفراد الملهاة بالفضة، كلاهما صورة من صور انتهاك البراءة او التعدي الظالم على عذرية الاشياء او انتهاك بياض الروح بالظلمة او اعتداء على نقاء نبوي بمعنى ان صفاء الروح في ذلك الحال منتهك بالغموض ومرتبك بالسواد ومحتل بالليالي، وان به حاجة لئن يعود الى صفائه الى نقائه لئن يعود الى عذرية طفولته الاولى، لأن يعود الى انتمائه لامتداد الروح في براءة الاشياء الصافية من الضياع.. لأن يعود.. لأن يعود الى والى.. بمعنى ان العودة هي الروح التي تحتقبها ثريا النص وان العودة هي الروح التي تكنزها او تكتنز بها.. ثم ان النرجس قد يكون احياناً بوصفه انفتاحاً ابيض على الحياة – تعبيراً عن انتماء الاشياء الى طفولتها الاولى وامتدادها في الجذور التي صدرت عنها.. وليست الماساة – في حال كهذا – الا ابعاد الاشياء عن طفولتها الاولى.. والا ابعادها عن جذورها التي صدرت عنها.. وهنا تتوق

الروح باشيائها كلها الى العودة كما يتوق بياض النرجس الى التحرر من ربقة انطباق ليل المأساة عليه.. وهنا يكون المعنى الموضوعي وكذلك المعنى الشعري لهذا الابتداء في ثريا النص هنا هو (العودة) العودة هو ما يبثه الشطر الاول من ثريا النص او ما يوحي به ايحاءاً..

اما الشطر الثاني منها (ملهاة الفضة) فصورة ثانية توغل في تعبير المعنى الذي بثه الشطر الاول او اوحى به وكأنها اعنى (ثريا النص) قد استشعرت في الاخرين صمتاً وربما صمماً فلجأت الى تكرار معناها الاول في صورة اخرى من تعبير اخر فجاءت (ملهاة الفضة) على انها، ايحاء بمعنى سخرية الاقدار حين يلهو الليل ببياض الفضة ايغالاً في الظلمة ولهواً بالظلم وان يكون بياض الفضة ملهاة لسواد الاشياء فذلك امعان في الضياع وفي انتساب الفعل الى سخرية القدر وفي تشظي اشكال من ضحك الملهاة هي في معنى الواقع اشكال من بكاء المأساة فرط افتضاح الالم خروجاً على طاقة التحمل ومن هنا فـ(ملهاة الفضة) ايحاء في تعبير معنى العودة ايضاً، عودة البياض الى مسافات الاشياء بعد امعان ملهاة الضياع فيها.. عودة البياض الى انتماء الروح الى جذورها الاولى بعد امعان ملهاة الاغتراب فيها.. عودة المسافات كلها الى جذور وصولها.. الى جهاتها.. الى بوصلة الروح فيها.. بعد امعان ملهاة الشتات فيها !!! ومن هنا كانت ماساة النرجس صورة لملهاة الفضة لان النهايات الحزينة في تاريخ الاسى البشري حين يكرر الانسان احداثها وكأنه يجر وقائع الاسى كل حين من اخر الم صرفت الحياة عنده انها تبعث في لغة التعبير الحاجة الى العودة الى البياض فكاكاً من اسر المأساة وقيد الملهاة المنفعل بضحك الدموع على لهو الاقدار ببياض الروح وطفولة الاشياء وعذرية نقاء الجذور الاولى ... واتصالاً بكل ما سبق قوله نستعيد قول درويش في هذه القصيدة:

كانوا يعيدون الحكاية من نهايتها الى زمن الفكاهة

قد تدخل الملهاة في المأساة يومًا

في نرجس المأساة كانوا يسخرون

من فضة الملهاة، كانوا يسألون ويسألون [1]

فالمعنى الشعري الذي تشي به هذه الوحدة الشعرية وتكرره في كل جملة على وفق صياغات متعددة لتجليات هذا المعنى هو معنى العودة، عودة الحكاية المأساوية من قمة جبل الدموع والشكل الذي انتهت اليه أي من نهايتها، واستعادة الاقدار للاسى السابق من اخر ما

انتهى اليه لا تكون الا في زمن دراماتيكي ملهاتي فكاهي ساخر من صورة الاستعادة تلك، وبذلك تدخل الماساة في الملهاة، دخول الاسى في الفكاهة، حين لا يجد التاريخ عظة عاقلة تبتعد به عن تكرار حكاية الاسى البشري من نهايتها من عصر لاخر او بين حقبة واخرى، ولان التكرار بالغ في الاسى تكررت الجملة: (قد تدخل المأساة في الملهاة يوماً.. / قد تدخل الملهاة في الماساة يوما) فالعودة هنا ليست بتكرار اللفظ ثانية فقط انما هو الايحاء بتكرار الاسى البشري بمعنى عودته المثخنة بالجرح في اهاب من عصر مختلف وناس اخرين وكأن بياض النرجس وانفتاحه يتيح للماساة ان تحتل مساحة البراءة في بياضه وبذاك ينفجر السواد فيه بالسخرية لينفعل بياض فضة الملهاة بالاسئلة الكثيرة تلك المثخنة بالاسى.

كل بوح في هذه الوحدة الشعرية يشي بمعنى العودة: الحكاية التي تعيد نفسها وتكرار الجملة الثانية وتكرار الماساة في صورة الملهاة و تكرار الملهاة بمعنى الماساة وتكرار وحي البياض في النرجس و الفضة وتكرار الاسئلة.. وكان العودة غائبة عن شيء واحد هو الفلسطيني المعاصر.

وكان شعر محمود درويش يقول معنى نبويا واحداً هو العودة وكل تجربته هي تجليات لمعنى العودة، وتكاد مقومات اداته الشعري تشي بذلك واحيانا تقوله تصريحاً لا تلميحاً، ومن اجلى معاني العودة: العودة للارض اذ يقول:

" انا لا اكون الا في الارض وكل وجود لي خارجها انما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الارض داخلي تكتبني واكتبها.."(2)

من كل ذلك فان ثريا النص هنا موحية بمعنى العودة وضاجة به في ان معاً، حيث التكرار فيها ابرز معاني العودة واجلاها فماساة النرجس استعادت اساها في ملهاة الفضة وصورة الماساة استعادت اساها في صورة الملهاة ثم ان التجانس غير التام في صورتي لفظي (الماساة والملهاة) معنى من معاني عودة بنية اللفظ الى تشكيل واحد متناسب وعالم البياض في النرجس تموجات عالم صاف يكرر ذاته على امتداد البصر وربما فوق امتداد تخيلات البصيرة احياناً ومساحات البياض في الفضة هي الاخرى افاق منفتحة تتكرر تجلياتها على امتداد الرؤية وبما يتيح للرؤيا ان تتجلى في مسافاتها بعض افاق معانيها.. وهكذا انفتحت هذه الثريا لتضيء النص من جهة وليتصل كل مقطع فيه وربما كل وحدة شعرية فيه بتجليات معانيها من جهة اخرى وبذلك انقدت بوصفها مسافة ابداع في النص.

ثانياً: في تجليات وحدات النص الشعرية

لعل ابرز ما يميز قصيدة الاداء الجمالي قدرة الجملة الشعرية فيها على البث الوجداني المتصل بالايحاء، بمعنى ان المعنى الشعري يصدر في تلك الجملة عن سياق النص كله وليس عن حدود معلومة من الاساليب البلاغية، فالصورة الشعرية تصدر حينئذ عن فاعلية الايحاء الموصولة بأساليب رسم الصورة في الخطاب الشعري، وهو ما تكتسب القصيدة او النص من جرائه عمقاً فنياً وتماسكاً شعرياً فاعلاً يشير الى امتداد نسغ الحياة الشعرية من طالع النص حتى ختامه موصولاً بشرياه ولاتصاف نص درويش هذا بامتداد هذا النسغ فيه واكتسابه وحده عضوية وتماسكا شعريا جعله يحتفل بتجليات اداء شعري متصاعد، ولاضع المتلقي في صورة النص كلها من دون ان ارفع منه جملة شعرية واحدة ولانتماء النص للنسغ الشعري الذي ذكرت فقد سارت هذه القراءة في سياق هذا المحور على تجلية ابعاد النص نقديا عبر الوحدات الشعرية التي تشكل منها هذا النص، حيث تكون من ثمانية وثلاثين وحدة شعرية تباينت مسافاتها بين وحدة قصيرة ذات جمل شعرية مكثفة واخرى طويلة نسبيا ذات اداء شعري منفعل بالمعنى.

بدءاً لابد من الاشارة الى حقيقة مفادها: ان المعنى الموضوعي وقبله الشعري الذي تنفعل به الوحدات الشعرية الثمانية والثلاثون هو معنى العودة بكل تجلياته وايحاءاته وابعاده الوجدانية الصادرة عن شاعر فلسطيني مثخن بالاسى هو محمود درويش بما تحتفل به تجربته الشعرية من ثراء باذخ وصدوراً عما عاشه انساناً فلسطينياً وشاعراً عربيا من زمن مأساوي فادح الاسى ...!!

تجيء الوحدة الشعرية الاولى على مساحة احد عشر بيتاً اخرها متصل بالوحدة الثانية اتصاله بهذه الوحدة التي تقول:

عادوا ...

من اخر النفق الطويل الى مراياهم.. وعادوا

حين استعادوا ملح اخوتهم، فرادى او جماعات، وعادوا

من اساطير الدفاع عن القلاع الى البسيط من الكلام

لن يرفعوا، من بعد، ايديهم ولا راياتهم للمعجزات اذا أرادوا عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم ويرتبوا هذا الهواء ويزوجوا ابناءهم لبناتهم، ويرقصوا جسداً توارى في الرخام

ويعلقوا بسقوفهم بصلاً ... وبامية ... وثوماً للشتاء وليحلبوا أثداء ماعزهم ... وغيماً سال من ريش الحمام عادوا على أطراف هاجسهم الى جغرافياً السحر الألهي والى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة: [3]

هذه الوحدة الشعرية الأولى وهي طالع النص (وحدة العودة الى ...) حيث ان الفعل (عادوا) هو البؤرة التي تصدر عنها تجليات البث الشعري اذ تكرر خمس مرات.

البيت الاول في هذه الوحدة هو جملة فعلية ذات فعل ماض مبني على الضم لاتصاله بـ(واو الجماعة الفلسطينية) وقد غاب عنه مكان العودة وكأن مكان العودة ظل منفياً او محتلاً او مؤجلاً ... أو ... أو .... وبه غاب ايقاع البحر الكامل عن كماله فكان هنا ناقصاً. حيث: عادوا (متْفا) وليس (متفاعلن) فهذه الـ (علن) مؤلٌ لها بـ (إلى) او (من الـ ...) او غيرهما ولكن الذي قاله درويش هنا: ان الذي عاد لم يعد الى جذوره!!!! ولهذا لم تكن العودة الى المكان بل الى: مرايا المكان الى البسيط من الكلام وبغياب المكان ظل الدفاع عن المكان أسطورة معها لايدفعون ايديهم للمعجزات ... فعادوا ليحتفلوا بمرايا المكان: فاحتفلوا بماء وجودهم مزوجين الابناء من البنات ومرتبين الهواء برقصة الأجسام الرخامية ومأخوذ بسلام الغيم الذي سال من ريش الحمام (بصلاً وبامية وثوماً و ...) ويوحي هذا كله فقد كانت العودة الى المرايا عودة الى أطراف هاجسهم الى مرايا مكان صار جغرافياً سحر الهي وتضاريس قديمة هي:

جبل على بحر،
وخلف الذكريات بحيرتانِ
وساحل للانبياء
وشارع لروائح الليمون. لم تصب البلاد بأي سوء
هبت رياح الخيل، والهكسوس هبوا، والتتار مقنعين،
وسافرين. وخلدوا اسماءهم بالرمح او بالمنجنيق ... وسافروا
لم يحرموا ابريل من عاداته: يلد الزهور من الصخور
ولزهرة الليمون أجراس، ولم يصب التراب بأي سوء،
أي سوء، أي سوء بعدهم. والارض تورث كاللغة [4].

فمعنى الوحدة الثانية هو عودة التاريخ / صورة من صور التكرار؛ كالمعنى الشعري هو العودة الى مرايا المكان في ساحل الانبياء وروائح الليمون ولذا فلم يصب المكان/ البلاد باي سوء!! العودة الى مرايا المكان الماضية في رياح الخيل والهكسوس والتتار رماحا ومنجنيق وظلت مرايا المكان تلد الزهور من الصخور، ولذا فلم يصب المكان/ التراب باي سوء !!! لأن مرايا المكان متوارثة كاللغة. على امتداد اللغة في الارواح والالسنة عبر الزمان والمكان لان المكان تنطفئ اشكاله او تندرس وتبقى مراياه شاخصة ناطقة توحي بعودة الحلم على مسافة اللسان وهذه العودة هي مدار تجلي الوحدة الشعرية الثالثة:

هبت رياح الخيل وانطفأت رياح الخيل، وانبثق الشعير من الشعير
عادوا لانهم ارادوا، واستعادوا النار في ناياتهم، فاتى البعيد
من البعيد، مضرجاً بثيابهم وهشاشة البلور، وارتفع النشيد
على المسافة والغياب. باي اسلحة تصد الروح عن تحليقها؟
في كل منفى من منافيهم بلاد لم يصبها أي سوء
صنعوا خرافتهم كما شاءوا وشادو للحصى ألق الطيور. وكلما
مروا بنهر ... مزقوه وأحرقوه من الحنين.. وكلما
مروا بسوسنة بكوا وتساءلوا: هل نحن شعب ام نبيذ
للقرابين الجديدة؟
يانشيدُ: خذ العناصر كلها
واصعد بنا
سفحا فسفحا
واهبط الوديان
هيا يانشيد
فانت أدرى بالمكان
وانت ادرى بالزمان
وقوة الاشياء فينا[5].

عودة الحلم على مسافة اللسان تتشظى في مساحات عديدة منها، عودة الحدث الماضي في صورة ذكرى الماضي وعودة الشئ الذي كان في صورة هي صيرورته الجديدة انها عودة مرايا ماكان وليس عودة الذي كان ... وهكذا يعود الماضي خبراً على مسافة اللسان؛ والخبر ليس كواقعه الذي كان ومسافة اللسان ليست كموصوفها وهكذا يعود الحلم على طرف اللسان عوة البعيد من البعيد؛ ليرتفع اللسان موحياً باستحالة صد الروح فيه عن التحليق في مواجهة مرايا المكان وفي مواجهتها استذكار لطلل المكان، والايغال في الطلل يبعث الحنين: (وكلما مروا بنهر ... مزقوه واحرقوه من الحنين ...) والمريا، مرايا المكان حين تعبر على طرف اللسان تكون قربانا للمكان الغائب ليأخذ اللسان وحده فعل بناء المكان وكان اللسان ادرى منا بكينونة المكان وزمنية الزمان وقوة الاشياء فينا... وعودة الحلم على مسافة اللسان وجه من وجوه الغياب غياب المكان وكان المال عودة للضياع كما توحي بها الوحدة الشعرية الرابعة التي تقول:

لم يذهبوا ابداً ولم يصلوا، لان قلوبهم حبات لوز في الشوارع. كانت الساحات اوسع من سماء لاتغطيهم. وكان البحر ينساهم. وكانوا يعرفون شمالهم وجنوبهم، ويطيرون حمائم الذكرى الى ابراجها الاولى، ويصطادون من شهدائهم نجما يسيرهم الى وحش الطفولة. كاما قالوا: وصلنا.. خر اولهم على قوس البداية. ايها البطل ابتعد عنا لنمشي فيك نحو نهاية اخرى فتبا للبداية. أيها البطل المضرج بالبدايات الطويلة قل لنا: كم مرة ستكون رحلتنا البداية؟ ايها البطل المسجى فوق ارصفة الشعير وفوق صوف اللوز!! سوف نحنط الجرح الذي يمتص روحك بالندى: بحليب لليل لاينام، بزهرة الليمون بالحجر المدمى بالنشيد – نشيدنا وبريشة مقلوعة من طائر الفينيق – ان الارض تورث كاللغة[6].

فالضياع هو المعنى الشعري الذي أوحت به هذه الوحدة الشعرية ولذا فقد كان حلم العودة من الضياع ولو الى مرايا المكان هو مايراود كلام درويش فلانهم في ضياع لم يذهبوا ولانهم كذلك لم يصلوا ولأنهم كانوا كذلك تعلقوا بمرايا المكان: حبات لوز في الشوارع التي هي أوسع من السماء عندهم وكأن البحر ينساهم ليتعلقوا بادراكهم الجهات ... ولانهم في حلم العودة من الضياع فقد هيمنت الذكرى عليهم ... ذكرى الشهداء الذين هم انقى براءة من الطفولة؛ ولانهم في حلم العودة من الضياع تنكسر البداية بهم كلما ظنوا الوصول حتى راودوا البطل الذي فيهم عن جدوى البدايات الطويلة والبطولة المسجاة و... و... ثم لتحقيق حلم العودة حنطوا الجرح الذي يمتص الندى فيهم بخمسة اتجاهات: بحليب ليل

لاينام وبزهرة الليمون وبالحجر المدمى وبالنشيد وبريشة مقلوعة من طائر الفينيق ... لان مرايا المكان متوارثة في الباقين كاللغة. وفي قراءة اخرى هم حنطوا الجرح بحياة حلم متقد وبحياة يقظة متصلة وبحياة حجر حي و بحياة كلام فعلي وبالاسطورة ... لان الارض تورث كاللغة. ولان الارض كذلك جاءت الوحدة لشعرية الخامسة في تعبير معنى العودة للرحيل اذ تقول:

ونشيدهم حجر يحك الشمس، كانوا طيبين وساخرين
لايعرفون الرقص والمزمار الا في جنازات الرفاق الراحلين
كانوا يحبون النساء كما يحبون المباديْ والفواكه والقطط
كانوا يعدون السنين بعمر موتاهم، وكانوا يرحلون الى الهواجس
ماذا صنعنا بالقرنفل كي نكون بعيده؟ ماذا صنعنا بالنوارس
لنكون سكان المرافئ والملوحة في هواء يابس: مستقبلين مودعين
... كانوا، كما كانوا، سليقة كل نهر لايفتش عن ثبات
يجرون في الدنيا لعل الدرب يأخذهم لى درب النجاة من الشتاة[7]

في الرحيل المتصل ينفعل الكلام باحتراق الذات ليكون حجراً يحك شمس اليقين لتتقد اكثر ... ثم يعود الى فاعلية التضاد التي اتصفت بها ثريا النص في الجمع بين الطيبة والسخرية والرقص والجنازات ثم حب النساء وحب الفواكه والقطط وحساب السنين بعمر الموتى والرحيل مع الهواجس ... هواجس اسئلة واقع الرحيل المتصل لديهم: مكان المرافئ والملوحة ... اولئك المستقبلين المودعين ... فكأنهم سليقة كل نهر لايفتش عن ثبات ... يجرون في الدنيا لعل الدرب يأخذهم الى درب النجاة ... وتواصل حلم العودة من الرحيل المتصل اسلمهم الى يقظة العودة للواقع الذي هو المعنى الشعري الذي جاءت الوحدة الشعرية السادسة لتعبيره اذ تقول:

ولأنهم لايعرفون من الحياة سوى الحياة كما تقدمها الحياة
لم يسألوا عما وراء مصيرهم وقبورهم، ماشأنهم بعد القيامة؟
ماشأنهم ان كان اسماعيل ام اسحاق شاة للآله
هذي الجحيم هي الجحيم، تعودوا ان يزرعوا النعناع في قمصانهم

وتعلموا ان يزرعوا اللبلاب حول خيامهم، وتعودوا

حفظ البنفسج في أغانيهم وفي احواض موتاهم.. ولم يصب

النبات باي سوء، أي سوء، حين جسده الحنين

لكنهم عادوا قبيل غروبهم، عادوا الى اسمائهم

والى وضوح الوقت في سفر السنونو(8)

شدة وقع الأسى قد تجعل رؤية الفرد او بعض المجتمع لاترى من تجليات الحياة سوى تجلي الواقع المباشر؛ اذ لايعرف من الحياة غير ماتقدمه الحياة ولذا فليس بعد هذا الجحيم أما الماضي بوصفه واقعا الان في عالم الغيب فليس لنا معه الان غير مايرفع الاسى اما القادم يكون مع الاسى الراهن وهو متعلق بجرائره الراهنة؛ وفي أتون معنى العودة للواقع في هذه الوحدة الشعرية يوحي درويش بتعبير معنى شذى النعناع وأخيلة اللبلاب ومسافات البنفسج لفتح افق ما في مرايا المكان الغائب ... اذ لم يصب النبات باي سوء!! لانه ظل معلقا في سلال الحنين وفي سفر المنافي المتصلة ... واتصالاً بتعبير معاني ذلك السفر جاءت الوحدة الشعرية السابعة في تعبير معنى العودة بالمنفى للمنفى اذ تقول:

أما المنافي فهي أمكنة وازمنة تغير اهلها

وهي المساء اذا تدلى من نوافذ لاتطل على احد

وهي الوصول الى السواحل فوق مركبة أضاعت خيلها

وهي الطيور اذا تمادت في مديح غنائها وهي البلد

وقد أنتمى للعرش ... واختصر الطبيعة في جسد(9).

تعبير معنى المنفى هذا مباشر وخطابي، فالمكان الذي يغير كل حين اهله منفى ... والزمان الذ يغير كل وقت أهله منفى.. والمساء بلا نوافذ منفى ... والوصول الى سواحل من ضياع الافق منفى ... حتى الطيور اذا تمادت في الغنا منفى ... اما البلاد اذا انتمت للحاكم فمفنى ... والفلسطيني هو الفرد الوحيد على البسيطة او كأنه كذلك في معاناة كل أشكال المنفى حتى صعدت العودة الى مرايا المكان وليس الى المكان الى مسافات التمني وهكذا جاءت الوحدة الشعرية الثامنة لتقول معنى تمني العودة اذ تقول:

لكنهم عادوا من المنفى.. وان تركوا هناك خيولهم

فلانهم كسروا خرافتهم بأيديهم لكي يتسربوا منها وكي يتحرروا

ويفكروا بقلوبهم

عاودوا من الاسطورة الكبرى لكي يتذكروا

ايامهم وكلامهم. عادوا الى المألوف فيهم وهو يمشي

فوق الرصيف ويمضغ الكسل اللذيذ ووقته من غير غاية

ويرى الزهور كما ترى الناس الزهور ... بلا حكاية

من زهرة الليمون تولد زهرة الليمون ثانية، وتفتح في الظلام،

نوافذ الدور القديمة للمدى ... وعلى سلام العائلة. [10].

عادوا من المنفى الى مرايا المكان وليس الى المكان تاركين خيولهم في ذلك المكان المنفي بالاخيلة والأساطير ... عادوا من اسطورة المنفى وخرافة النفي عن المكان الى مرايا المكان المألوفة فيهم ... عادوا اليها كي يعودوا اليها كسلاً لذيذاً من غير غاية!! ليروا ولادة الاشياء من ذواتها محواً لظلام وفتحا لمسافات جديدة في افق الذات ... حتى لو كان كل ذلك ضمن التمني ... ولانه كذلك دخلت العودة الى تشبيه العودة فجاءت الوحدة الشعرية التاسعة في تعبير معنى تشبيه العودة بتحققها، وكأن التمني في الوحدة الثامنة صار في متناول الواقع او تشبه به اذ تقول هذه الوحدة الصادرة عن لغة التشبيه:

وكأنهم عادوا لان الوقت يكفي كي تعود القافلة

من رحلة الهند البعيدة ... أصلحوا عرباتهم وتقدموا قبل الكلام

وعلى نوافذ آسيا الوسطى اضاءوا نجمة الذكرى وعادوا

وكأنهم عادوا، وعادوا من شمال الشام عادوا

وكأنهم عادوا من الجزر الصغيرة في المحيط الرحب عادوا

من فتوحات بلاعدد ومن سبي بلا عدد وعادوا

وكأنهم عادوا كعودة ظل مئذنة الى صوت المؤذن في المغيب

لم تسخر الطرقات منهم مثلما سخرالغريب من الغريب

النهر هاجسهم تلعثم ام تقدم غاض ام فاض النهر

ولراية الصفصاف عراف يعلقها على ماسال من ذهب القمر

ولهم حكايتهم. وأدم جد هجرتهم بكى ندما وللصحراء هاجر

والانبياء تشردوا في كل أرض ... والحضارة هاجرت والنخل هاجر

لكنهم عادوا قوافل

او رؤى

او فكرة

او ذاكرة[11]

لم تحصل العودة ... ولكن كأنها ... كأنها حصلت لأنها مرايا المكان تسع وجوه العودة تسعها من كل صوب من رحلة الهند الى نوافذ آسيا الى شمال الشام الى الجزر الصغيرة في المحيط الى فتوحات كاذبة الى سبي واقع الى كلام لايصعد الى كلام لايصعد جادة الفعل ... الى ... الى ... كأنهم عادوا ... كأنهم... كعودة ظل المئذنة الى الصوت!!!

سخر المكان الغائب عنهم سخر منهم ... لم تسخر مراياه فيهم لان النهر هاجس رحلتهم؛ جفافا أم فيوضات ... النهر هجرتهم والانبياء هجرتهم والحضارة هجرتهم والنخل هجرتهم ولانهم في هجرتهم كالنهر ... كالانبياء ... كالحضارة ... كالنخيل فقد عادوا الى مرايا المكان قوافل ... او رؤى ... او فكرة ... او ذاكرة ... عاوا آماني ولم يعودوا حقيقية ... اوا خيالاً ... ولان العودة اخيلة و مرايا فقد انعطفت الذات فيهم الى جذورها الاولى.. اخذت اماني العودة تتمرأى في بداياتها الاولى ... وهكذا جاءت الوحدة الشعرية العاشرة تحمل معنى العودة هذا اذ تقول:

ورأوا من الصور القديمة فتنة او محنة تكفي لوصف الاخرة

هل كانت الصحراء تكفي للضياع الادمي؟ وصب آدم

في رحم زوجته، على مرأى من التفاح، شهد الشهوة الاولى. وقاوم

موته، يحيا ليعبد ربه العالي، ويعبد ربه العالي ليحيها

هل كان اول قاتل – قابيل – يعرف ان نوم أخيه موت

هل كان يعرف انه لايعرف الاسماء بعد ولا اللغة

هل كانت امرأة يغطيها قميص التوت اول خارطة

لاشمس تحت الشمس الا نور هذا القلب يخترق الظلال
كم من زمان مر كي يجدوا الجواب عن السؤال؟ وما السؤال
الا جواب لاسؤال له. وكانت تلك اسئلة الرمال الى الرمال
نبوءة في مايرى او لايرى ... جهلاً يقول نبوءة والرمل رمل
ويغافل الصوفي امرأة ليغزل صوف عتمتها بلحيته، ويعلو
جسداً من البلور ... هل للروح ارداف وخاصرة وظل؟؟(12)

هي العودة لكن لاخطاء البدايات هي العودة للذات في انكسارتها الاولى ولذا صدرت كلها عن لغة الاستفهام عن مسافات الاسئلة هذي التي تبحث في رماد الممكن عن جواب حي وفي غياب الماضي عن حاضر راهن وقد رأى الباحثون عن معنى العودة في الصور لقديمة في تجلياتها مايكفي لوصف الموت اكثر منه لوصف لحياة ... مايكفي لوصف الاخطاء اكثر منها في وصف الحقيقة ... مايكفي لوصف مرايا المكان اكثر منها لوصف لمكان الغائب، ولذلك انغمست الاسئلة في صحراء الضياع الادمي من أبينا آدم في مرأى التفاح وشهد الشهوة الاولى الى قابيل الى قميص التوت الذي لم يخلعه ابن آدم في أي عصر حتى رأى المنفيون ان لاشمس تحت الشمس غير مرايا المكان وغير بحث الروح لها عن ارداف وخاصرة وظل!!! لتأويل العودة للأماني وتأويل العود للحلم بلغة الاسئلة ايضا في كسر العودة من الضياع في الاسر او التيه كما تعبر عنه الوحدة الشعرية الحادية عشرة اذ تقول:

في الاسر متسع لشمس الشك مذ صاروا سكارى الباب
حرياتهم
هي ماتساقط من فضاء المطلق المكسور حول خيامهم:
خوذ ... صفيح ... زرقة ... ابريق ماء ... أسلحة
آثار انسان ... غراب ... ساعة رملية ... عشب يغطى مذبحة
هل نستطيع بناء معبدنا على متر من الدنيا
لنعبد خالق الحشرات والاسماء والاعداء والسر المخبأ في ذبابة؟
هل نستطيع اعادة الماضي الى اطراف حاضرنا
لنسجد فوق صخرتنا لمن كتب الزمان على الكتاب بلاكتابة؟

هل نستطيع غناء أغنية على حجر سماوي
لنصمد للأساطير التي لم نستطع تغييرها الا بتأويل السحابة؟
هل يستطيع بريدنا المائي ان يأتي على منقار هدهد؟
ويعيد من سبأ رسالتنا لنؤمن بالخرافة والغرابة؟
في التيه متسع لأحصنة تشب من السفوح الى الأعالي
ومن السفوح تخر صوب القاع ... متسع لفرسان يحثون الليالي
ان الليالي كلها ليل، وان الموت قتل في الليالي (13)

هي العود من الضياع؛ ضياع الاسر الذي تشك فيه الذات بكل معاني حريتها، وحرية المنفى بقايا سماء مكسورة ... بقايا سماء مثقوبة بالنسيان نسيان المكان الحر وتذكر مرايا ذلك المكان في صور اشياء لم تعد اشياء بل بقايا ضياع، ولذلك تنفعل الذات باسئلتها عن السر المخبأ في ذبابة عن الكتاب بلا كتابة وعن تأويل ذاكرة السحابة وعن ماسوف يأتي على منقار هدهد ليعيد من سبأ الى سبأ من سوق يؤمن بالخرافة والغرابة.

في التيه بحث العودة الى علو غائب، في التيه متسع للفرسان الباحثين عن العودة من ضياع في ليال ... في الاسر بوصفه تيهاً في الاسر كما في التيه تعود الروح الى كلماتها، وتعود الذات الى نشيدها ... هي العودة لفعل اللسان كما وصل اليه النص في الوحدة الشعرية الثانية عشرة التي تقول:

يانشيد خذ العناصر كلها
واصعد بنا دهراً فدهرا
كي نرى من سيرة الانسان ماسيعيدنا
من رحلة العبث الطويل الى المكان – مكاننا
واصعد بنا قمم الحراب لكي نطل على المدينة
انت ادرى بالمكان وقوة الاشياء فينا
انت ادرى بالزمان ...
خذني الى حجر لاجلس قرب قيثاري البعيد

خذني الى قمر لأعرف ماتبقى من شرودي

خذني الى وتر يشد البحر للبر الشريد

خذني الى سفر قليل الموت في شريان عود

خذني الى مطر على قرميد منزلنا الوحيد

خذني الي لأنتمي لجنازتي في يوم عيدي

خذني الى عيدي شهيداً في بنفسجة الشهيد[14]

عادوا ولكن لم أعد

خذني هناك الى هناك من الوريد الى الوريد

هي العودة اذن الى فعل اللسان وكان الكلمة تدخر معنى اعادة خلق الاشياء ثانية، فالنشيد هو مايأخذ العناصر كلها ليقرأ سيرة الانسان وينقذه من رحلة العبث الطويل، ويصعد به (معنى الشهادة) عبر قمم الحراب ليطل من مرايا المكان الى المكان نفسه الى المدينة، وهكذا فالنشيد يدخر فعل العودة، العودة الى حجر يعزف القيثارة عن بعد، الى قمر يدل على نهاية الشرود، لبى وتر يشد الضفاف الى ساحل العودة، الى سفر يضيء في الشريان معنى العود الى مطر ينبت على مسافات منزلنا، الى الشهادة عيداً، الشهيد بنفسجاً، الى الذات حرية، الى المكان عينه لا الى مراياه فقط.

ولان العودة الى الشهادة وبها ارتفاع الى المستقبل واستشراف له واطلالة على ماض متجل فقد جاءت الوحدة الشعرية الثالثة عشرة في تعبير معنى العودة الى تجليات الماضي الآخر السابق المنفعل بالاضداد اذ تقول:

عادوا الى ما كان فيهم من منازل واستعادوا

قدم الحرير على البحيرات المضيئة واستعادوا

ماضاع من قاموسهم: زيتون روما في مخيلة الجنود

توارة كنعان الدفينة تحت انقاض لهياكل بين صور واورشليم

وطريق رائحة البخور الى قريش تهب من شام الورود

وغزالة الابد التي زفت الى النيل الشمالي الصعود

والى فحولة دجلة الوحشي وهو يزف سومر للخلود

كانوا معا

كانوا معا يتحاربون ويغلبون ويغلبون

كانو معا

يتزوجون وينجبون سلالة الاضواء او نسل الجنون

كانوا معاً

يتحالفون على الشمال ويرفعون على الجحيم

جسر العبور من الجحيم الى انتصار الروح فيهم كلهم

ويعاودون الحرب حول العقل.. من لاعقل في إيمانه

لاروح فيه [15].

هي العودة ايضا الى ابعاد من الماضي تتصل بمرايا المكان مدار النشيد بمرايا ماكان فيهم من منازل، بمرايا تستعيد ماضاع من زيتون روما في مخيلة الجنود ... ماضاع من توارة كنعان الدفينة تحت انقاض الهياكل ... ماضاع من طريق رائحة البخور الى قريش ... ماضاع من غزالة الابد التي زفت الى النيل ... ماضاع من فحولة دجلة الوحشي ... ماضاع ممن كانوا معاً ويتحاربون لينجبوا سلالة الاضداد ... ماضاع ممن تحالفوا ليعبروا الى انتصار الروح فيهم والحرب حول العقل ... ولان العودة الى الماضي تؤثر الزوال على الخلود فقد جرت الوحدة الشعرية الرابعة عشرة في تعبير معنى العودة بحثا عن الخلود ... عن الخالد فينا اذ نقول:

هل نستطيع تناسخ الابداع من جلجامش المحروم من عشب الخلود ومن أثينا بعد ذلك، اين نحن الآن!! للرومان ان يجدوا وجودي في الرخام وان يعيدوا نقطة الدنيا الى روما، وان يلدوا جدودي من تفوق

سيفهم ... لكن فينا من اثينا

مايجعل البحر القديم نشيدنا

ونشيدنا حجر يحك الشمس فينا [16].

عودة البحث عن الخلود، عودة في قراءة اشكال الزوال والغياب وتكرار الاحداث، واعادة التاريخ نفسه وللرومان ان يجدوا وجودي في الرخام وان يعيدوا نقطة الدنيا الى روما، وللتاريخ ان يعيد نفسه معي ولجدودي ان يظهر في تفوق صيفهم ...

والعودة الينا الان هي عودة الى مرايا المكان وأجلاها النشيد وان فينا مايجعل البحر القديم نشيدنا ... والعودة الينا عودة الى مسافات فعل اللسان ونشيدنا حجر يحك الشمس فينا!!! وفي الكلمة عودة الى تأويل الاشياء، الى تأويل الماضي وهو ماتقوله الوحدة الشعرية الخامسة عشرة التي تقول:

حجر يشع غموضنا، اقصى الوضوح هو الغموض،
فكيف ندرك مانسينا!!
عاد المسيح الى العشاء، كما نشاء، ومريم عادت اليه -
على جديلتها الطويلة كي تغطي مسرح الرومان فينا
هل كان في الزيتون مايكفي من المعنى ... لنملأ راحتيه -
سكينة، وجروحه حبقا، وندلق روحنا ألقا عليه -[17]

هي العودة لتأويل الماضي بجروح الراهن، العودة لقراء، الراهن بعين تاريخ يعيد نفسه ايضا: عاد المسيح الى الشعاء ومريم عادت اليه لتغطي مسرح الرومان فينا، ولانجد في مرايا الكان مايكفي من المعنى لندلق روحنا عليه، لانجد في مرايا المكان غير مايبعث على النشيد فينا وهكذا تجي الوحدة الشعرية السادسة عشرة في تعبير معنى عودة النشيد الذي يملك فينا قوة العناصر كلها اذ تقول:

ويانشيد خذ المعاني كلها
واصعد بنا جرما فجرما
صمد النسيان
واصعد ما استطعت بنا الى الانسان
حول خيامه الاولى
يلمع قبة الافق المغطى بالنحاس
لكي يرى ... ما لايرى ... من قلبه
واصعد بنا ... واهبط بنا نحو المكان
فأنت ادرى بالمكان ... وانت ادرى بالزمان ...[18]

هي العودة للمرة الثالثة لفعل اللسان فالنشيد ياخذ العناصر كلها وهو أدرى بالمكان وهو ادرى بالزمان وقوة الاشياء فينا، اذ سبق الايحاء بهذه المعاني للعودة في الوحدة الثالثة وكانت في تعبير معنى عودة الحلم على مسافة اللسان ثم الوحدة الشعرية الثانية عشرة اذ كانت في تعبير معنى فعل اللسان وتجليات النشيد، وهو في هذه الوحدة السادسة عشرة يستوحي النشيد، يستلهمه ليصعد بالنشيد وحده الى الانسان حول خيامه الاولى وهو يلمع قبعة المغطى بالنحاس موقنا" بيقين المكان الذي هو منه وفيه ثم بتجليات مرايا ذلك المكان تلك التجليات التي استعادها حدساً فأوغلت به وهو في راهنه الحاضر بالعودة الى السراب كما تقول الوحدة الشعرية السابعة عشرة اذ جاء فيها:

وفي الممرات استعدوا للحصار، نياقهم عطشت وقد حلبوا السراب
حلبوا السراب ليشربوا لبن النبوءة من مخيلة الجنوب
في كل منفى قلعة مكسورة ابوابها لحصارهم ... ولكل باب
صحراء تكمل سيرة السفر الطويل من الحروب الى الحروب
ولكل عوسجة على الصحراء هاجر هاجرت نحو الجنوب
مروا على اسمائهم منقوشة فوق المعادن والحصى
لم يعرفوها ... فالضحايا لاتصدق حدسها ... لم يعرفوها
ممحوة بالرمل احياناً، واحيانا تغطيها نباتات الغروب
تاريخنا تاريخهم لولا اختلاف الطير في الرايات وحدت الشعوب
دروب فكرتها. نهايتنا بدايتنا ... بدايتنا نهايتنا
وان الأرض تورث كاللغة ...(19)

هي العودة لرحيل ما ... بالاستعداد للحصار وعطش النياق وحلب السراب ولبن النبوءة ومخيلة الجنوب ... هي العودة لرحيل متصل قلاعه تكسر ابوابها لمحاصرتهم وابوابها المكسورة تفتح لهم ثانية صحراء

المنفى وعوسج الرحيل وسراب الخروب وذاكرة الماضي المنقوشة على اليباب وربما على سراب ما، سراب الضحايا التي تجهل ذاكرة الرمل ونباتات الغروب ... العودة للرحيل خارج سراب الاشارات والشعارات ... الاشارات التي اتفقت على الطير واختلفت على

جهات الطيران فاختلطت البدايات بالنهايات ... لتظل مرايا المكان وحدها قابلة لان تورث فيما يشبه اللغة، ولان معنى العودة اخذ شكل الرحيل في سراب الراهن عاد الخطاب الدرويشي ثانية الى الماضي، لتكون العودة للماضي هي المعنى الذي تنفعل الوحدة الشعرية لثامنة عشرة بتعبيره فتقول:

لو كان ذو القرنين ذا قرن، وكان الكون أكبر

لتشرق الشرقي في الواحه ... وتغرب الغربي اكثر

لوكان قيصر فيلسوفا كانت الارض الصغيرة دار قيصر

تاريخنا تاريخنا ... تاريخهم تاريخنا

ولنخلة البدوي ان تمتد نحو الاطلسي

على طريق دمشق كي نشفى من الظمأ المميت الى غمامه

لولا الخلاف على مواعيد القيامه[20]

ومن العودة للماضي كان معنى احتلال القادمين خطانا هو المعنى الذي انتسبت اليه خطى التغيير؛ فذو القرنين أعطى البسيطة وجهتين واحدة للشرق واخرى للغرب لئلا يتشرق الشرقي في الواحه ولا يتغرب الغربي اكثر ... ولكن قيصر لم يكن كذي القرنين فلم تسع الارض الصغيرة عين قيصر ... اما نخلة اليدوي فامتدت الى اقطار هذي الارض من اقصى بلاد السند حتى الاطلسي لكي تشفى من الظمأ المميت الى غمامة ... والتاريخ ممتد ومختلط تفرقه مواعيد القيامة، ولان التاريخ ... تاريخ السيوف من ذي القرنين الى قيصر حتى نخلة البدوي فقد اخذ التعبير سياسة العودة للفعل طريقا لتوجيه المسافات، وهو مااشتغلت على تعبيره الوحدة الشعرية التاسعة عشرة اذ تقول:

من وحد الارض العنيدة خارج السيف المرصع بالحماسة؟

لاأحد ...

من عاد من سفر الى حبق الطفولة ؟

لاأحد ...

من صاغ سيرته بمنأى عن هبوب نقيضها وعن البطولة؟

لاأحد ...

لابد من منفى يبيض لآلئ الذكرى ويختزل الابد

في لحظة تسع الزمان

لعلهم كتبوا على اسمائهم ...

وتذكروا في فضة الزيتون اول شاعر سجى هناك سماءهم ...(21)

هي العودة للفعل مبدعاً للواقع ماحياً الاسطورة منحياً الخرافة ناطقاً بالحدث شاهداً حيا عليه، ولان الامر على هذا النحو فقد اشتغل الخطاب على ايصال هذا المعنى بالتكرار حيث اسلوب الاستفهام الاستنكاري ثم النفي الصريح أي اسلوب النفي الصريح بعد اسلوب النفي الضمني ايغالاً في تعبير المعنى ذاته، ثم ينفعل الخطاب بسخرية ضمنية في تعبير المعنى ذاته: (لابد من يبيض لآلئ الذكرى ويختزل الابد) ثم يختم هذه الوحدة بتذكر براءة الزيتون في بحثه عن مسافات من الخلود، يعبرها اولئك الذي يبحثون في تجليات العلة حين يعجز فعلهم من الشفاء من أسرها بطريق الفعل وحده؛ متذرعين بخلود قادم ومنقذ قادم يرتفعون بهما عن فشل الفعل لديهم في شق الطريق؛ ولذلك يعودون الى ضياع الواقع؛ ولذا وصلت مسافات الخطاب الدرويشي الى الوحدة الشعرية العشرين في تعبير معنى العودة لضياع الواقع ... اذ تقول في ذاك الواقع المضاع:

يابحر أيجة!! عد بنا يابحر ... قد نبحت كلاب العائلات

لتعيدنا من حيث هبت ريحنا ... فالنصر موت

والموت نصر في هرقل وخطوة الشهداء

نحن الذين اتوا لكي يأتوا وينتصروا ... رمتنا الكاهنات

بشمال غربتنا ولم يسألن عن زوجاتنا ... من مات مات

ومن تذكر بيته قتل المزيد من العجائز والبنات

ألقى بأطفال المدينة من اسرتهم الى الوادي السحيق

ليعود قبل الوقت من طراودة الشيطان؟

هل خنا نظام ضميرنا لتخوننا زوجاتنا

كان الضمير الصلب جسر عبورنا

وسفينة حملت اليهن البخور وعطر هيلين الجميلة

النصر موت كالهزيمة ... والجريمة قد تقود الى الفضيلة!![22]

معنى العودة من ضياع الواقع الذي نبحته كلاب العائلات الواقع الذي كان النصر فيه موتا ... الواقع الذي رمتنا فيه الكهانة / السياسه في شمال الغربة حيث يغيب السؤال ويحل الموت وتترهل الذكرى ويقع المستقبل غريباً في واد سحيق لنظل معلقين بآمالنا ... متذرعين بصلابة الضمير محروقين بفعل خيانة الكاهنات والزوجات وضياع عطر هيلين ... لينشغل الافق بتداعياته واضداده ومتناقضاته؛ فالنصر موت والهزيمة قد تقود الى فضيلة من طراز التعليل بالآمال ... وهو مايراود الذات عن آمالها محاولاً العودة بها الى مساحات الخراب واطلال واقع مضاع يبحث عن افق ينقذه ... وهكذا جاءت الوحدة الشعرية الحادية والعشرون في تعبير معنى العودة ثانية لخراب واقع مضاع اذ تقول:

يابحر انت تزين القتلى بقاتلهم. أعدنا ايها البحر القديم،
الى نباح كلابنا في ارضنا الأولى. وتابع أيها البحر القديم
مغامرات البحث عما ضاع من اسطولنا. وزوارق الصيد القديمة
عن رجال اصبحوا شجراً من المرجان في القيعان
اما نحن فاحملنا لنرجع
من حروب الذود عن عرش السرير الى فراش نسائنا
والى قماش الحور، اخضر في الرماد في رؤوس شعرائنا
لابد من بر لنرسو فوق خطوتنا وبندق دارنا
فالضوء هذا الضوء لايكفي لنقطف فيه توت ديارنا[23]

هو معنى العودة لكن للخراب فهل لما ضاع من استرجاع.. صار البحر قديماً لان الضياع حديث؛ ومتى كان البحر قديماً او حديثاً ومتى كان الضياع قديماً او حديثا وهما هما في كل عصر او زمان، فالبحر الحديث يزين القتلى بقاتلهم اما القديم فيعيدنا الى مرايا ارضنا الاولى للبحث عما ضاع من زوارق الصيد القديمة.. عما ضاع من اسطولنا وعن رجال اصبحوا شجراً من المرجان في قاع البحر القديم ... وللبحر الحديث ان يعيدنا من حروب الاسرة والنساء وعروش السلاطين ورؤى الشعراء الى بر خطوتنا الأولى وبندق دارنا ... الى مرايا المكان ... لان المكان صار مرثيا صار بعيداً عن تناول رحاتنا واكتمال المائدة، ولأنه صار

بعيداً عن الذات فقد باتت توغل في الرثاء ... رثاء الذات وهو ما انفتحت لتعبيره الوحدة الشعرية الثانية والعشرون اذ تقول:

كانوا هناك يحاورون الموج كي يتشبهوا بالعائدين من المعارك
تحت قوس النصر
لم تذهب منافينا سدى ابدا، ولم نذهب الى المنفى سدى سيموت
موتاهم بلا ندم على شيء وللاحياء ان يرثوا هدوء الريح، ان
يتعلموا فتح النوافذ، ان يروا مايصنع الماضي بحاضرهم. وان
يبكوا على مهل على مهل لئلا يسمع الاعداء مافيهم من الخزف
المكسر. أيها الشهداء قد كنتم على حق، لان البيت أجمل من
طريق البيت. رغم خيانة الازهار لكن النوافذ لاتطل على سماء
القلب ... والمنفى هو المنفى هناك وهناك ... لم نذهب الى المنفى سدى
ابداً، ولم تذهب منا فينا سدى
والارض تورث كاللغة[24].

العودة الى رثاء الذات فرط انكسارها، فرط امانيها البعيدة عن التناول، فرط تشبهها بالعائدين تحت قوس النصر، فرط ادعائها بانها لم تذهب سدى للنفي، فرط ادعائها بتعلمها فتح نوافذ جديدة؛ تبكي على مهل، لان من ورثوا هدوء الريح رأوا البيت أجمل من طريق الباعه ولذا فهم بعيدون عن طريق البيت متمسكين به بعد ابداعه او بمراياه في اقل ضياع، لان هدوء الريح هو ماينشده الوارثون ... اذ ستبقى اثره مرايا الارض ... مرايا المكان يتوارثها الباقون بعد هدوء الريح اذ هي تورث كاللغة؛ ولان الاقدام المنفعلة على المكان بعد الريح هي الاطلال غالبا فقد جاء المقطع الثالث والعشرون في تعبير معنى العودة للاطلال اذ يقول:

لم يشبهوا الاسرى، ولم يتقمصوا حرية الشهداء، لم يتخلصوا من
حيف وحشتهم. لماذا اشعلوا الجبل البعيد بنار وحشتهم؟ وغابوا حين
لم يجدوا لمنحدراتهم طرقا توزعهم على الوديان. قد يأتي الرعاة
الاولون الى الصدى. قد يعثرون على بقايا صوتهم وثيابهم وعلى زمان

سلاحهم وعلى تعرج نايهم، من كل شعب ألفوا اسطورة كي يشبهوا
أبطالها، في كل حرب مات منهم فارس. ولكن للآنهار وجهتها وليس
الأمس امس ليسكنوا اعلى قليلاً من مصب النهر ...
قيثاراتهم فرس وأندلس ... (25)

العودة الى اطلال الآخر الراهن الان ... اطلال الاخر التي كانت تلك التي لم يكن هو فيها مقرونا الى فعل السيف وحرية الشهداء ونار الوحشة، ذلك الاخر الذي اشتغلت نفسه بتشريدها طرقا ومنحدرات، ولم تجد الرياح من آثاره غير شبيه السلاح وتعرج الناي، وغير ادعائه الأسطورة مع شعوب احتملته طرقها ومنحدراتها ولكنه تشبه بابطالها وظل يتشبه بابطالهاحتى اليوم، على الرغم من ان وجهة الانهار في هذا الزمان لاتجبر الناس على السكن بين يدي مصباتها، ولم تعد قيثارات نخلة البدوي تعزف على تخوم الاطلسي... اذ لم تعد قيثاراته فرسا واندلسا؛ ولذلك عاد البدوي لتأويل الفعل باللسان في مساحة الوحدة الشعرية الرابعة والعشرين اذ يقول:

على قدمي فتاة الريح دقينا على ابر الصنوبر كي نحب حياتنا
دقي الهواء.. بصندل الغابات دقينا ترق الروح فينا نترك
الميناء للميناء دقينا بايقاع النبيذ على سواد السر بين الابيضين
وخلصينا الان من مرجان واديك الكبير وعلمينا مهنة الفرح
المسلح بالدم الغجري دقينا ودقي مايطل من القلوب بكعبك
العالي لتلتفت الشعوب الى بداية حربها: رجل يفتش في البراري
عن سكينته ويسكن امرأة ... وعلى اعالي الموج، موج البحر
والصحراء كانوا يرفعون جزيرة لوجودهم ... (26)

عودة اخرى لتأويل غياب الفعل باللسان في تعبير اقسى المعاني: الرحيل ... الرحيل الى المجهول: على قدمي فتاة الريح ... على ابر الصنوبر ... على قدمي فتاة الريح ...على ابر الصنوبر ... على دق الهواء ... على الميناء ... على ايقاع النبض ... على تعاقب الابيضين ... على الفرح المسلح بالدم الغجري ... على مايطل من القلوب ... على بدايات الحروب ... على

اعالي الموج ... اعالي البراري ... على ... وعلى ... وهذا الايغال في تعبير معاني الرحيل بعث فيه مسار النشيد للمرة الرابعة، كما تفصح الوحدة الخامسة والعشرون اذ ينشد فيها:

إني وقد دافعت عن سفري الى قدري ادافع عن نشيد

بين النخيل وظله المثقوب ... من عدمي سأمشي من جديد

نحو الوجود – يقول شاعرهم – وقد عادوا سأترك للبعيد

ولزهرة الليمون جسر الازرق المكسور بالامطار ... مروا

يامنشدون، اذا استطعتم ان تعيدوا

للخيول صهيلها مروا اذاً يامنشدون

الخيل تلهث خلف قلبي وهو يقفز من يدي الى السدود

ها نحن، فمن يغيرنا؟ نعود ولانعود

ونسير فينا ... (27)

هي عودة رابعة في سياق هذا النص لتعبير معاني فعل اللسان / النشيد لتعبير معنى الدفاع عن النشيد، لكن النشيد هنا يبحث ايضاً صهيله في الواقع عن العدم الذي يمشي من جديد، عن عبور جسر الازرق المكسور بالامطار، يبحث عن المنشدين الذين اذا مروا يعيدون للخيول صهيلها، لان الخيول تلهث خلف القلب وليس بين السدود لان الخيل تسير فينا ... فاما ان نعود ... واما ان نعود ...!!

وأمام تجليات معاني العودة هذه يعود نشيد النص بالشاعر عبر وحدتين شعريتين هما السادسة والعشرين والسابعة والعشرين الى رثاء الواقع حينا ثم استذكار الواقع الماضي المضاع احيانا اخرى لتجلية مأساة الراهن او ملهاة الماضي ... لتجلية نرجس المأساة وفضة الملهاة لتجلية معنى العودة النبوي فيقول في هاتين الوحدتين:

عندما يأتي نهار واحد لاموت فيه وليلة لاحلم فيها نبلغ

الميناء محترقين بالورد الاخير ...

وكأنهم عادوا؛

لأن البحر يهبط عن اصابعهم ... وعن طرف السرير

كانوا يرون بيوتهم خلف السحاب ويسمعون ثغاء ماعزهم

وكانوا يتحسسون قرون غزلان الحكاية ... يضرمون النار خلف التل ... كانوا
يتبادلون الهال، كانوا يعجنون فطائر العيد السعيد، ... اتذكرون؟؟
أيام غربتنا هناك؟ ويرقصون على الحقائب ساخرين ...
من سيرة المنفى البعيد ومن بلاد سوف يهجرها الحنين
هل تذكرون حصار قرطاج الأخير
هل تذكرون سقوط صور
وممالك الافرنج فوق الساحل السوري، والموت الكبير
في نهر دجلة عندما فاض الرماد على المدينة والعصور
ها نحن ياصلاح الدين ... فابحث عن بنين ...
كانوا يعيدون الحكاية من نهايتها الى زمن الفكاهة
قد تدخل المأساة في الملهاة يوماً/ قد تدخل الملهاة في الماساة يوما
في نرجس المأساة كانوا يسخرون
من فضة الملهاة كانوا يسألون ويسألون ...(28)

العودة ايضاً لرثاء الواقع بوجهيه: الراهن اليومي والماضي البعيد؛ فكلاهما واقع نعود اليه من آن لأن؛ نعود للراهن بالموت والحلم معاً لكي لانبلغ الميناء محترقين ... ولكي لايهبط البحر عن أصابعنا وعن طرف السرير ولكي لانرى بيوتنا خلف السحاب ... ولكي نتحسس قرون الكتابة مضرمين النار فوق التل بين يدي عيد سعيد!!! ونعود للماضي بحصار قرطاج وسقوط صور وممالك الافرنج فوق الساحل السوري والتتار على تخوم دجلة يملؤن الارض رماداً والعصور غياباً... ليأتي صلاح الدين من بعيد باحثا عن بنين...

ونعود للراهن ثم نعود للماضي ثم نعود للراهن ثم نعود للماضي لنجد المكان يعيد الحكاية من نهايتها الى زمن الفكاهة لتبعث في العالمين مسافات بعيدة عن مأساة الترجس وملهاة الفضة ... وبفعل هذا كله وبوحيه يصل بالنص الى رثاء الواقع على امتداد الوحدة الشعرية الثامنة والعشرين التي تقول:

ماذا سنحلم حين نعلم ان مريم امرأة؟
كانوا يشمون الحشائش وهي تفتح في الجدار ربيعها وجروحهم

وتعيدهم من كل منفى. لسعة القراص تشبه لسعة الافعى ورائحة الحبق
هي قهوة المنفى ... ممشى للعواطف حين تمشي في منازلها ... وصلنا ...
صفقوا لكلابهم، لثغاء ماعزهم، لأجداد الحكاية للمحاريث القديمة ...
لاحتكاك البحر بالبصل المعلق فوق أسلحة قديمة ... (29)

عودة ايضا لرثاء واقع صار في مرايا المكان ذاكرة، وفي مرايا الروح ذكرى وفي لغة النص هنا رؤى تبث آلامها ... في مرايا المكان الباقية ليس مع الحلم ممنوع او بعيد او متاهات عواطف ... لان الحلم قد يصل بالحالمين الى اوجاعهم الاخيرة فقط، اوجاع ماكانوه ... اوجاع العودة من رحيل الى رحيل آخر ... رحيل محمل بصحبة الكلاب وثغاء الماعز والمحاريت القديمة، اثار احتكاك البحر بالمرآة فرط الرحيل المستمر، بقايا اسلحة قديمة هي جزء من اطلال حروب لم تعد صالحة للنصر، وهكذا ينفعل الشاعر في النص وبه ليصل في الوحدة الشعرية التاسعة والعشرين الى تعبير معنى العودة لفعل الحاضر في تغييب ماضي مجروح اذ يقول:

ماكان كان.. ومازح الازواج زوجات الجنازات:
انتهينا من دموع النادبات الراقصات الباكيات
نروي اذاً ركض القلوب مع الخيول الى هبوب الذكريات
نروي صمود هرقل في دمه الأخير وفي جنون الامهات
ونكونه ... ونكون أوليس النقيض اذا اراد البحر ذلك يابنات
نروي ونروي حينما نروي نداء القائد الكردي
للمتردد العربي: هات
سيفا وخذ مني الصلاة على النبي وصحبه ونسائه وخذ الزكاة ...(30)

في العودة الى معنى ماهو راهن يتشبثون بالممكنات وحدها او كأنهم هكذا يفعلون فلاندب ولابكاء انما هو ركض القلوب مع الخيول والا انحلال انما هو الصمود في الدم الاخير وفي جنون الامهات ... ولاطقوس انما هو فعل تجلية معاني العودة للمكان قبل طقوس وللأرض قبل مراياها، فلا تتقدم الطقوس على روحها والا صار المكان بلا مرايا

والتجلي دونما روح وتكون العودة لصورة الفرد كما تقول الوحدة الشعرية الثلاثـون اذ تجـيء في تعبير هذا المعنى قائلة:

نروي كما يروي الملوك لنا غداً ... ونكون شعبا للصلاة

وعبادة الوطن المقدس ... أسوة للعائدين من الحروب

للات والعزى وغيرهما من الاصنام منزلة تدوم مع الطبائع والزمن

ولكل ميناء وتمثال قراصنة وسادنة اعدوا صورة الفرد الوطن

ضحكوا كثيراً: قد يكون السجن اجمل من بساتين المنافي

ورأوا نوافذهم تطل على فكاهتهم وتوقد وردها حول الضفاف (31)

انها في معنى العودة الى روح المكان ... ولغة المرايا ... وتجلي الجهات ... وليس لأعداد صورة الفرد – الوطن ... لأن اختصار البلاد والعباد في صورة العرش والسرير والجسد يعطي للات والعزى وغيرهما من الاصنام منزلة تدوم مع التردد والتعدد والمحن ... تدوم مع الزمن ... لتنكسر الحياة ويعود السجن أجمل من بساتين المنافي ... حينذاك تكون العودة الى تأويل الذات وقد تتكسر كما تقول الوحدة الشعرية الحادية والثلاثون اذ تقول:

ماكان كان ... سيقفزون على السلالم، يفتحون خزائن الذكرى

وصندوق الثياب ... يلمعون مقابض الابواب احيانا واحيانا يعدون الخواتم

كبرت اصابعهم مع الايام وانفتحت محاجرهم

ولم يجدوا على صدأ المرايا والزجاج وجوههم ... (32)

والعودة الى الذات وحدها والايغال في مراياها الفردية واختصار الاخرين لحل الاخرين واختصار بالفرد، والشعب بالعرش والنصر بالاماني والفعل بخزائن الذكرى والصوت بالسماع كل ذلك يفضي الى غياب المكان وترحيل الارض وعودة حتى الصدأ الى المرايا ثم يطل الفرد موغلاً في تأويل ذاته كما تقول الوحدة الثانية والثلاثون:

حسنا ستتسع الحديقة عندما يصلون بعد هنيهة قبل النشيد

وسينظرون وراءهم:

ها نحن نحن فمن سيرجعنا الى الصحراء

سوف نلقن الاعداء درساً في الزراعة وانبثاق الماء من حجر ...

سنزرع قلقلاً في خوذة الجندي ... نزرع حنطة في كل منحدر لأن

القمح اكبر من حدود الامبراطورية الحمقاء في كل العصور ... سنقتفي

عادات موتانا ونغسل فضة الاشجار من صدأ السنين ...

بلادنا هي ان تكون بلادنا

وبلادنا هي ان نكون بلادها

هي ان نكون نباتها وطيورها وجمادها ... (33)

هي العودة الى تأويل الواقع مرة اخرى بعد انكسار الذات، تلك الذات التي وصلت اثر النشيد وربما قبله، ستأول الاشياء بالصحراء وبالزراعة وانبثاق الماء من قمح العصور لتغسل فضة الاشجار من عبث السنين لان مرايا الذات منتمية الى اشياء في المكان وعائدة الى الارض ... عائدة الى الارض؛ عودة ذات او جماد او طيور، ولذا يوغل النص الى انتماء الذات الى مرايا المكان وفي انتمائها ذاتا وميلاداً الى المكان كما تقول الوحدة الشعرية الثالثة والثلاثون:

وبلادنا ... ميلادنا ... أجدادنا ... أحفادنا

أكبادنا تمشي على القندول او زغب القطا

وبلادنا هي ان نسيج بالبنفسج نارها ورمادها

هي ان تكون بلادنا ... هي ان نكون

هي جنة او محنة سيان ... (34)

العودة الى مرايا المكان انتماء اما العودة الى المكان فولادة هكذا تقول هذه الوحدة الشعرية؛ والولادة تكوننا ونكوننها والولادة جنة او محنة لافرق اذ هي ولادة ... ولأنها كذلك فليس للذات الا ان تعود ولو لتأويل الواقع كما تقول الوحدة الشعرية الرابعة والثلاثون اذ تقول:

... سوف نعلم الاعداء تربية الحمام اذا استطعنا ان نعلمهم.

وسوف ننام بعد الظهر تحت عريشة العنب الظليلة. حولنا

قطط تنام على رذاذ الضوء ... أحصنة تنام على انحناء شرودها

بقر ينام ويمضغ الاعشاب.. ديك لاينام لان في الدنيا

دجاجات وسوف ننام بعد الظهر تحت عريشة العنب الظليلة ...

كم تعبنا ... كم تعبنا من هواء البحر والصحراء ... (35)

هي العودة الى الواقع مؤولاً بالحلم والاحتمالات مؤولاً بمعاني سلام ممكن ومعاني حياة محتملة ... جعلت الحروب والهجرات من امكانياتها أحلاما ومسافات واقع غائب ورؤى في اخيلة البسطاء تتصل بعريشة العنب الظليلة والقطط التي تنام على رذاذ الضوء وجموح الاحصنة واجترار البقر للنوم والحياة والديك الذي لاينام فرط اغراء الدجاج وهواء البحر الذي يجره الى اليقظة في احلامهم هجير صحارى الهجرة والموانيء ... وفي كل هذا فليس امام ذات الشاعر وبنية النص الا العودة الى يقين الوصول كما جاء لتعبيره الوحدة الخامسة والثلاثون اذ تقول

كانوا يرجعون، ويحلمون بانهم وصلوا لان البحر ينزل عن اصابعهم
وعن اكتاف موتاهم، وكانوا يشهدون ... فجاءة:
ريحانة البطل المسجى فوق خطوته الاخيرة
اهنا يموت على مسدسه وسندسه وعتبته الاخيرة؟
أهنا يموت هنا؟ هنا والان في شمس الظهيرة؟
والان هزت اصبعاه بشارة النصر الاخيرة
بوابة البيت القديم، وهز اسوار الجزيرة
الان سدد اخر الخطوات نحو الباب ... واختتم المسيرة
برجوع موتانا. ونام البحر تحت نوافذ الدور الصغيرة
يابحر! لم نخطيء كثيراً ايها البحر القديم
لاتعطنا، يابحر، اكثر من سوانا ... نحن ندري
ان الضحايا فيك اكثر ... والحياة هي الغيوم
كانوا كما كانوا. وكانوا يرجعون ويسألون كآبة الاقدار،
هل لابد من بطل يموت لتكبر الرؤيا وتزداد النجوم...
نجماً على راياتنا؟ (36)

يقين الوصول هو العودة هو الرجوع والحلم بالوصول لان الحياة تتنزل من على اصابعهم الى وجه البسيطة ولان الحياة تتنزل من على اكتاف موتاهم ويشهدون انها تنزل لتحتضن البشر، اما هم فريحانة بطل مسجى فوق قوس النصر من على خطوته الاخير، وقد فتح ليقين الوصول شمس الظهيرة كما فتح للحياة شارة نصر لايغيب، لينام البحر قرير العين نافذ الموج على مسافات الدور الصغيرة تلك التي لايطلب أهلها منه اكثر من سواهم؛ اذ هم على يقين من ان الحياة هي الممات وان الحياة هي الغيوم وان كآبة الاقدار تنزل عن خطى الرؤيا لتزداد النجوم، ولان النجوم تزداد فستكون دليلنا الى البطل الذي فينا ... الى العودة للبطل الذي فينا وهو ماتنشده الوحدة الشعرية السادسة والثلاثون اذ تقول:

لم يستطيعوا ان يضيفوا للنهاية وردة ويغيروا مجرى الاساطير القديمة:

فالنشيد هو النشيد

لابد من بطل يخر على سياج النصر في اوج النشيد

ياأيها البطل الذي فينا تمهل!!

عش ليلة اخرى لنبلغ اخر العمر المكلل

ببداية لم تكتمل

عش ليلة اخرى لنكمل رحلة العمر المضرج

ياتاج شوكتنا، وياشفق الاساطير المتوج

ببداية لاتنتهي، ياايها البطل الذي فينا تمهل

عش ساعة اخرى لنبدأ رقصة النصر المنزل

لم ننتصر، بعد، انتظر ياأيها البطل انتظر ... فعلام ترحل

قبل الوصول بساعة؟ ياايها البطل الذي فينا تمهل(37)

هي عودتنا ولكن الى البطل الذي فينا لكي يتمهل، لينهل قليلاً من نهر صبر طويل ... وأس طويل ... فالليل لم يضف للنهاية سلاماً لانها لم تأت بعد، وهو لايغير مجرى الاساطير وان احتضن الخرافة، فلابد للبطل الذي فينا من ان يضيء سياج النصر ليبلغ اخر العمر المكلل ويفتح للأساطير شفقا نطل من خلاله على بعض من مرايا المكان، لابد للبطل لذي فينا من ان يتمهل ليفتتح البداية بالشهادة والوصول الى كل المكان الذي فينا وأجلى مراياه التي فينا، لابد

لمن صبر على تأويل انهار الشهادة، لتكون العودة لنهرنا هي العـودة وهكـذا يصـل الـنص الى تأويل معنى العودة للنهر كما تنشده الوحدة الشعرية السابعة والثلاثون اذ تقول:

مازال فيهم من منافيهم خريف الاعتراف

مازال فيهم شارع يفضي الى المنفى وانهار تسير بلاضفاف

مازال فيهم نرجس رخو يخاف من الجفاف

مازال فيهم مايغيرهم اذا عادوا ولم يجدوا الشقائق ذاتها

وبر السفرجلة العنيدة ذاتها ... والاقحوانة ذاتها ...

والا كدنيا ذاتها ... وسنابل القمح الطويلة ذاتها ... والبيلسانة ذاتها

وجدائل الثوم المجفف ذاتها ... والسنديانة ذاتها ... والابجدية ذاتها ...(38)

أفضى يقين الوصول الى ان يعودوا الى نهرهم ... الى الجوهر من مرايا المكان على الرغم من جراح فيهم تنـدى، تـذكرهم حينـا بـما يفضي الى المنفـى وتـذكرهم احيانـا بانهـار تسـير بلاضفاف في متاهات الجفاف، وتذكرهم ثالثة اخـرى بنرجسـهم الرخـو في مواجهـة الليـالي والشتات ... وهم عادوا الى نهرهم لكي لايتغيروا ... ولئلا تتغـير مرايـا المكـان مـن شـقائق وسفرجل واقحوان واكدنيا وسنابل قمح وبيلسان وجدائل ثوم وسنديان حتـى الابجديـة اذ هي فيهم صلتهم بالانهار صلتهم بالرؤيا وباليقين صلتهم بالحلم وبالرؤى الهائلة. ولهـذا كلـه تختتم رؤى درويش النص كله بالعودة ايضا، بمعنى العودة الشعري ... بالعودة الى الحلـم ثـم ليختتم النص كله بنبوءة العودة الحقيقية، اذ يقول في الوحدة الشعرية الثامنة والثلاثين:

كانوا على وشك الهبوط الى هواء بيوتهم ...

من أي حلم يصعدون؟ بأي حلم يحلمون؟ بأي شيء يدخلون

حدائق الابواب والمنفى هو المنفى؟ وكانوا يعرفون طريقهم

حتى نهايته وكانوا يحلمون

جاءوا من الغد نحو حاضرهم ... وكانوا يعرفون

ماسوف يحدث للاغاني في حناجرهم ... وكانوا يحلمون

بقرنفل المنفى الجديد على سياج البيت، كانوا يعرفون

ماسوف يحدث للصقور اذا استقرت في القصور، ويحلمون

بصراع نرجسهم مع الفردوس حين يصير منفاهم، وكانوا يعرفون
ماسوف يحدث للسنونو حين يحرقه الربيع، ويحلمون
بربيع هاجسهم، يجيء ولايجيء، ويعرفون
ماسوف يحدث حين يأتي الحلم من حلم،
ويعرف انه قد كان يحلم،
يعرفون، ويحلمون، ويرجعون، ويحلمون، ويعرفون،
ويرجعون، ويرجعون، ويحلمون، ويحلمون، ويرجعون ... [39]

هي العودة الى الحلم اذ يتحقق بهاجس العودة، كما يتحقق بهاجسه وضوح الطريق الى الأياب، وحين يحلمون يكونون على وشك الهبوط من فضاء الحلم الى هواء بيوتهم الى مساحات المرايا الى المكان مكانهم، لتتكسر قيود المنفى بأدلة الحلم ويقين الوصول. فهم يحلمون بالهبوط على هواء بيوتهم ويحلمون بقرنفل المنفى الجديد على سياج البيت، ويحلمون بصراع نرجسهم مع الفردوس حين يصير منفاهم ويحلمون بربيع هاجسهم يجيء ويجيء، لان تكرار الحلم فيهم يوقظ فيهم يقين الوصول ... كانوا يعرفون بانكسارات الاغاني حين لاتصل، وكانوا يعرفون بالصقور حين تتخمها القصور ولذا ظلوا هائلين لدى البراري، وكانوا يعرفون بالسنونو حين يعلق بانفعالات الحنين ... وكانوا يعرفون بالريح حين تلقح الآمال بالاحلام ولاتنكسر الاشرعة ولايذبل الصاري

ولان النص كله قال معنى العودة من المنافي بأساليب من رؤى درويشية كثيرة فقد قال درويش انهم يعرفون انهم يحلمون ثم انهم يعرفون ايضا انهم سيرجعون ... وللايحاء بقوة بهذا المعنى على ضفتي الحلم والعودة / الرجعة فقد كرر (يعرفون) مرتين في البيت الاخير وللأيغال بفاعلية الحلم فيهم ثم ليوحي للمتلقي برؤى تلك الفاعلية فقد كرر (يحلمون) خمس مرات في سياق الوحدة الشعرية الأخيرة هذه ثم كرره اربع مرات في سياق البيت الاخير، وبمقداره كرر الفعل (يرجعون) للايحاء بفاعلية يقين العودة فيهم لانهم لاشك سيرجعون ... يرجعون ... ثم ان معنى العودة/ الرجعة هو الوحي والرسالة اللتان انفعل النص كله بتجلياتها، وقد اشتغل السياقان الحالي والنصي في تعبير معنى العودة شعرياً؛ على نحو جمالي ...

ثالثاً: في عناصر الاداء الجمالي للنص

لعل السؤال الذي يطرأ على الوعي للوهلة الاولى من تلقي هذا الموضوع هو ماالذي يميز قصيدة الاداء الجمالي من قصيدة الاداء الفني ثم هل هناك افق محدد او عدد محدد لعناصر الاداء الجمالي التي اذا ماتوافر عليه نص معين كان ضمن اتجاه قصيدة الاداء الجمالي؟؟وقبل قراءة هذه العناصر – مدار القراءة – في نص محمود هذا، لابد من الاجابة على هذا السؤال بشقيه:

أما مايميز قصيدة الاداء الفني من قصيدة الاداء الجمالي فهو ان الشاعر في الاولى يصدر عن وعيه بعناصر الاداء الفني في الايقاع الموسيقي وفي التركيب والبناء وفي الصورة الشعرية وهكذا، وفي اقصى حدود الاداء الفني واجلاها هو يصدر عن تمثله لتلك العناصر التي استقاها او تشربها او استشرقها او تلقاها من موروثه الشعري تمثلها صار فطرة فيه او كانها الفطرة؛ وهو هنا يتميز بأسلوب في الابداع الشعري كالمتنبي في عصره واحمد شوقي في مرحلته والجواهري في عصره ايضا، بمعنى ان تآمل فاعلية شعر الاخرين السابقين في خطابة تجد لها صدى ولكن تأمله، تأمل خطابه بعد عصره يكشف ايضاً عن فاعليته في الاخرين شاعراً اذ خصائص مميزة، ولكن خصائصه تلك ضمن مستوى قصيدة الاداء الفني؛ اذ هو فيها انفرد باستخدام مقومات نص شاعت عند السابقين ولكنه تفنن روحا وفينا وموضوعيا في اكسابها عمق ابداعيا له خصوصيته الفنية.

اما قصيدة الاداء الجمالي فهي قرينة امور كثيرة لعل ابرزها: الحداثة والتجديد والتفرد الاسلوبي الجمالي، ولذلك تميز بها بعض شعراء الحداثة في الشعر العربي المعاصر ومحمود درويش والسياب وادونيس وفي نصوص كثيرة من شعر نزار قباني وسميح القاسم وحسن عبدالله وخالد علي مصطفى وغيرهم اذ يصدر الشاعر في قصيدة الاداء الجمالي عن تجربة شعرية وعن روح احاطت بعناصر الاداء الشعري احاطة فطرية، احاطة تمثلت السابق منها واضافت اليه وتمثلت الراهن منها تمثلاً تجديديا بالشكل الذي تجد أسس تلك العناصر متعددة متباينة اما فروعها فكأنها غير نهائية بمعنى ان الشاعر في كل نص يصدر عن تجليات عناصر اداء جمالي ليست هي ذاتها التي صدر عنها في سائر نصوصه ومن هناك فعناصر الاداء الجمالي في (مأساة النرجس وملهاة الفضة) ليست هي التي في (حصار المدائح البحر) او في (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) او في (مديح الظل العالي) فتجربة الشاعر في عناصر

الاداء تتجلى ولاتتكرر وتستشرف ولاتستنسخ وتوحي ولاتعلن، وبذا تكتسب التجربة ثراء وعمقاً، ثم ان الشاعر في تمثله لافق التجربة يصدر عن روح اشيائها فطريا وليس عن التفنن بتلك الاشياء موضوعيا او ايديولوجيا توجيهها لا ضمن سياقات قصيرة في بناء النص.

ثم ان درويش في تجربته الشعرية التي هي تجربة المأساة الفلسطينية كونها باعثه الاول وهاجسه الاخير ومتنفسه المدهش، هو يصدر في هذه (التجربة / المعاناة) عن الروح التي فيه اكثر من الهول الذي في الافق ذلك ان التعبير بوصفه دلالة نفسية شعورية تتخلق في النص لتشي بعلاقة المبدع بموضوعه او باعثه التعبيري؛ روحياً. وتلك العلاقة صلة حميمية وليست اعتباطية عند المبدعين الكبار، وقد كانت مدار تجربة درويش الشعرية (المأساة الفلسطينية / الملهاة الفلسطينية: العربية) وهذه الصلة بعد ذلك ليست اختياراً بل هي قدر وجودي؛ كما لم يكن اختياراً ماكان من اعتماد: (رمبراندت) شخصية السيد المسيح موضوعاً لسائر اعماله التشكيلية ... او ما كان من رغبة بتهوفن في سائر ابداعاته الموسيقية المدهشة بالتعبير عن استحواذية القدر وهيمنته وصيرورته ... او ماكان من اعتماد روحان المرأة موضوعا لسائر تماثيله او نصبه التي ابدعها بصفاء فني خاص ... او ماكان من شيوع نبذ البكاء على الطلل لدى ابي نؤاس ... وهكذا ... بمعنى ان الصلة روحية ابداعية متصلة بالجوهر وصادرة عنه، وموحية بعمق بتجلياتها الفنية .

وبعد ذلك فليس هناك عدد محدد لعناصر اداء جمالي يمكن ان يعدها توفرها في النص دليل اتصافه بهذا الاتجاه، انما هو افق ابداعي مفتوح لتجليات الحداثة ومديات التجديد وهاجس النزوع الروحي المتصف بالحيويةالابداعية.

اما عناصر الاداء الجمالي التي اتصف بها نص درويش هذا بحسب هذه القراءة فيمكن النظر فيها وقراءتها من خلال اربعة عشر عنصراً رأيت بحسب ظني ان النص توفر عليها، وهي لاشك شبيهة من وجهة نظر اليقين، وقابلة للاخذ والرد والرفض - ربما - والتساؤل من وجهة نظر التلقي الحواري الفائق؛ وهي:

الأستحواذ والأدهاش:

حين يستحوذ النص الشعري الابداعي على المتلقي مالئاً عليه حدود الامكان والتخيل، موحياً بقدر من الاعجاز بفعل سحر الكلام كاشفاً عن ابعاد فنية غير مألوفة ونبض روحي خاص بالشاعر مكتنزاً بأفق جمالي قد يستلزم تذوقه دربة فنية احياناً او فطرة فنية

انسانية احيانا اخرى فسيحقق ذلك النص مدى من الأدهاش الجمالي ليس لنا ان نصفه بالتقليدي او الفني الموضوع بل هو شاعرية فذة صدرت عن روح بارعة في ابداع اللغة كلاماً فردياً ساحراً؛ ذلك ان الشاعر المبدع جمالياً (لايقول الشعر ليخبر ولكنه يقوله لهدف انفعالي جمالي، ليحدث به اثراً انفعاليا جماليا في نفس المتلقي)[40] حيث يكون المعنى هنا لابوصفه الموضوعي بل بكونه الشعري هو مثار الاحداث الجمالي (فالنص الاداري لايهدف الى معناه، ولكنه يهدف الى سحره والى أثره في النفس وفي اللغة)[41] اذ يصبح اذا ذاك اثراً جمالياً غير تقليدي لاتصافه بالابداع بمعناه التجاوزي.

والاستحواذ ثم الادهاش قد يتحقق في النص الابداعي باكثر من اتجاه مهيمن على النص؛ منها: جمال الحس الايقاعي الموسيقي كما في الوحدة الشعرية الثانية عشرة (العودة لفعل اللسان) تلك التي يقول في بعضها:

خذني الى حجر لأجلس قرب قيثاري البعيد.

خذني الى قمر لاعرف ماتبقى من شرودي

وهكذا تتواصل هذه الوحدة التي سبق ذكرها في صفحات السابقة واحيل القارىء الكريم اليها من دون ان اكررها ثانية. حيث تحقق تجليات البث لايقاعي والوجد الموسيقي ابعاداً جمالية قد يصدر بعضها عن تكرار ايقاع (متفاعلن) وهي بنية مجردة هنا، وعن تكرار فعل الامر (خذني الى) وعن تناسب تكرار (حجر، قمر، وتر، سفر، مطر) حيث التناسب هنا يفضي الى تسلسل جمالي في بنية الاشياء من الحجر الى المطر ومن القيثار البعيد الى المنزل الوحيد، مروراً بالقمر وبقيا الشرود والوتر والبر الشريد والسفر وشريان العود!!! وقد يصدر الادهاش ايضا عن المعنى الشعري في انتساب العناصر كلها الى النشيد حين يصعد بنا قمم الخراب لكي نطل على المدينة!!! كونه ادرى من المكان وبالزمان وقوة الاشياء فينا!!

وقد يصدر الأدهاش عن الحس الموضوعي المتجاوز لتوقع التلقي في الوحدة الشعرية السابعة في تعبير معنى (العودة ... المنفى) حين ينتسب للمنفى غياب المكان والزمان وغياب النوافذ وروح الاخر وغياب الساحل واشرعة افقه وغياب الاغنية عن مديح الاشياء فينا وغياب الاخرين عن ذواتهم باختصارهم في فرد!!!

وقد يصدر الادهاش عن صفة الطلل المعاصر او توصيفه بالصدور عن روح المكان وليس عن المكان نفسه كما في قول درويش في الوحدة الشعرية الثالثة: (صنعوا خرافتهم كما

شاءوا، وشادوا للحصى ألق الطيور، وكلما مروا بنهر ... مزقوه، واحرقوه من الحنين ... وكلما مروا بسوسنة بكوا وتساءلوا: هل نحن شعب ام نبيذ للقرابين الجديدة).

حيث الطلل هنا هو الذات لا المكان وهو الروح لا الجسد وهو الاسئلة اكثر من كونه الاجابة، وكأن اداء المعنى الشعري بقصد الادهاش هو القصد الشعري، بمعنى ان الابداع الجمالي هو النص هنا!!

الحدس:

الحدس الجمالي وحي ذاتي يصدر عن التفاعل مع الحياة بفاعليتها الشعورية والصورية؛ بمعنى ان حادس الاثر الفني (المتلقي الفائق) يكون في لحظة استيعاب ذلك النص محيطاً بحيويته وجدته من خلال رؤية تنفذ في إثرها بصيرته بالشكل الذي تقترب من معايشة رؤياالمبدع الاول؛ والاحساس او الشعور بها. وقد رأى يرجسون الحدس في هذا الاتجاه على انه معاصرة الموضوع والنفاذ الى باطنه لأدراك الديمومة الخلاقة فيه ادراكا مباشراً؛ فالحدس ان نعيش الجمال متحسسين دبيبه في نفوسنا[42].

فالحدس في ضوء قراءة النص الشعري جماليا هو تامل المشاعر والاحاسيس المثارة، او المستثارة فضلا عن الاحاسيس، بوحي قراءة نص شعري ابداعي فهو تجليات قلب اكثر منه معطيات عقل وهو افق شعوري اكثر من كونه حدود واقع مباشر فهو الهام متصل بالروح اكثر من كونه ادراكاً فكرياً او عقلياً صادراً عن وعي مباشر.

وفي نص درويش هذا معان شعرية كثيرة، ليس للمتلقي ان يحيط بها الا حدساً بدءاً من العنوان – كما سبقت القراءة – ثم المطلع ثم سائر وحذات النص الشعرية؛ وللتدليل والايحاء اشير الى بدء النص الذي يقول هكذا:

عادوا ...

من آخر النفق الطويل الى مراياهم ... وعادوا

حيث ان القراءة البصرية المباشرة تقول بخطأ عروضي في البيت الأول (عادوا ...) بدلالة ان البيت الثاني يبدأ هكذا (مستفعلن – متفاعلن – متفاعلن – مستفعلاتن) اذ النص على ايقاع الكامل. اما البيت الاول فهو (مستف) وغابت (علن) غير ان تأمل النص، وكذلك استشراف افق التجربة الباعثة لى الاداء ثم خصوصية المعنى الشعري كلها تحيلك حدساً الى ان المسكوت عنه هو (إلى ...) او (من الـ ...) يدركه المتلقي حدساً وهو جزء جمالي في المعنى

الشعري، ثم ان الواقع المباشر يقول ان العودة كانت مسكوتا عنها؛ فهل هي امن المنفى الى المنفى ام من البلاد الى المنفى ... ام الى الرحيل ام الى المنفى ام ...

ومن هذا الاتجاه ماجاء في ختام الوحدة الشعرية التاسعة اذ يقول:

لكنهم عادوا قوافل،

او رؤى

او فكرة

او ذاكرة

اذ يدرك المتلقي المعنى الشعري حدسياً ادراكاً جمالياً صادراً في هذا البيت من خلال التسلسل التعبيري لـ القوافل فالرؤى فالفكرة فالذاكرة وهو تسلسل يوحي بالايغال في الرحيل والغياب والهجرة من العودة قافلة الى العودة ذاكرة مروراً بالرؤى والفكرة ثم ان تشكيل رسم البيت او كتابة البيت بتفاعيله الخمس على هذا النحو المتساقط نزولاً فرادياً من الحسي الى المعنوي ومن الرحيل الى التواصل في الرحيل وبه ذاكرة يوحي هو الاخر حدسياً بهذا المعنى الشعري المشار اليه.

المعنى الشعري:

لعلماابرز مايميز الشعر من سواه اكتناز النص الشعري بالمعنى الشعري ذاك الذي لايؤدي أي نص نثري ذاك المحذوف الذي يستدرجه القارئ بالتأمل ذاك الذي يحيط به الشعور احاطة الهاجس والتخيل والايحاء والتصور، كونه يكتنز معاني لايؤديها النثر ويحتقب رؤى لايقترب منها جنس فني آخر الا باسلوب مختلف واداء مغاير. ثم ان النص الشعري يكتنز معنيين: (المعنى المباشر وهو نثر القصيدة او جزؤها الكدر. والمعنى الذي يفيض من الابيات او يستقطرمنها وهو المعنى الأهم الذي لايفهمه الا شاعر او اشباهه. المعنى السري الذي لايمكن ايضاحه ضمن حكم او حصره ضمن حكم ... الذي يمر بطريقة غامضة من نفس الشاعر الى نفس المتذوق ... تلك معجزة الشعر)[43].

فالمعنى الشعري ابداع جمالي يصدر عن روح الشاعر بدءاً وهو بحد ذاته غاية ابداعية فهو فعل جمالي يشي بالحدث الذي انعكس عنه حين يصبح حدثاً جمالياً مستقلاً مشكلاً منطقا ابداعيا اخر او هو جمالي آخر.

وكأن المعنى الشعري معطى جمالي يمثل غاية القول وهدف البوح معاً من ذلك مثلاً قول درويش في الوحدة الشعرية الأولى: (وليحلبوا اثداء ماعزهم ... وغيماً سال من ريش الحمام) فلك ان تتخيل معنى موضوعياً هو (انهم محتفون بالسلام ومعطياته) ولك ان تتخيل (انغماس الاحياء بهدوء الريح ومعطيات السلام) وهكذا ولكن ايا منهما ليس المعنى الشعري الذي هو (غيم سال من ريش الحمام).

ومن ذلك قول درويش ايضا في تعبير لحظة استشهاد فدائي فلسطيني في ارصفة المستلبة:

عشرين عاماً ... كان يرحل

عشرين عاماً ... كان يسأل

عشرين عاماً – لم تلد امه الا دقائق في اناء الموز وانسحبت

فلك ان تتخيل ان ذلك الفدائي الباسل ابن العشرين ربيعاً لن يات الى دنيا بلاده المحتله هذه... ان امه لم تلده الا لحظة استشهاده بين يديها ... ولكن هذا معطى موضوعي وليس هو المعنى الشعري الذي هو هذه الوحدة الشعرية كلها.

ومن هذا الاتجاه في المعنى قوله ايضاً في الوحدة الشعرية الثانية عشرة:

خذني الي لأنتمي لجنازتي في يوم عيدي

خذني هناك الى هناك من الوريد الى الوريد

حيث اكتنز البيت الأول بالمعنى الموضوعي اما البيت الثاني فهو محتف بالمعنى الشعري على الرغم من انه من تجليات معنى البيت الاول، بمعنى ان البيت الثاني يقول: (خذني شهيداً) ولكنه قال بالمعنى الشعري وليس بالمعنى الموضوعي.

وقد اذهب في ايضاح المعنى الشعري مع ماقاله شكري عباد من ان النص الشعري ربما لايقول – في الغالب شيئاً مهما (كل مايفعله هو انه يعيد تشكيل الواقع بواسطة الكلمات ومعنى ذلك انه يستخدم خاصية في اللغة الانسانية تشبه السحر، خاصية ان الكلمة يمكن ان تعني الشيئ وغيره هذا الذي يسمى تارة المجاز وتارة الرمز ويبقى بلا اسم في اكثر الاحيان، فيتكلم عن الاشياء، ويعطيها معاني فوق الاشياء، وهكذا تحررنا الكلمة من الواقع ... تجعلنا فوق الواقع ... اقوى من الواقع ... ولذلك يخطئ القياس بين قراءة قصيدة وحل مسألة حسابية، ويقصر الفهم وحده عن الاحاطة بقصيدة مهما تسلح به من ادوات عقلية ... ف

الكلام لايتم الا حين يتصل بالشعور)[44]. ولعل المعنى الشعري المشع ايحاءاًهو مايميز بين الشعر والنظم وكذلك بين الشعر وسائر الفنون النثرية الاخرى. لان الكلمة في سياق المعنى الشعري ثائرة على ماتحتقبه هي مدلول متواضع عليه او ماهي عليه من دلالة خارجية عن سياق المعنى الشعري. حيث يكون المعنى الشعري في النص كالجمال هدفاً ابداعياً جمالياً مقصوداً لذاته.

فاعلية تداعي المعاني:

تداعي المعاني لحظة ابداع الشعر هاجس موضوعي في اوله واداء فني في معطاه الاخر وهو بوصفه الشعري من حيث هو معنى شعري كما سبقت الاشارة معطى جمالي مقصود لذاته؛ اما فاعلية تداعي المعاني فمتصلة بالبواعث الموضوعية وقدرة التجربة الابداعية الذاتية على تاديتها شعرياً، بمعنى ان الفاعلية هنا قدرة تمثل الشاعر للبواعث الموضوعية تمثلاً فنيا (دراماتيكيا) تستدعي كل جزئية في كل مشهد او كل مشهد في كل بيت ما يليها على نحو متناسب فنياً جمالياً وليس موضوعياً، وكلما كان الشاعر مبدعاً في بناء القصيدة كلما كان اتصاف مقاطعها او وحدتها الشعرية بالتماسك والتناسب اتصافاً غير تقليدي وكذلك وحداتها الشعرية او تماسك الكل فنيا يكسبها عمقاً جمالياً، ذلك ان الجمالية تعني بشكل العمل الابداعي بل تبحث عن القيمة فيه اذ (يتمثل الجمال في علاقة الجزء بالكل، كما تعني الجمالية بعلاقة الكل بالجزء في علاقته بالجزء وبالاجزاء في علاقة بعضها ببعض، والكل هو مجموع الاجزاء التي يتألف منها ويؤلف بينها في الوقت نفسه، ثم تعني الجمالية بالعلاقة التي تنتظم هذه الاجزاء)[45] اذ يأتي انتظام الاجزاء المكونة لكلية النص انتظاماً متناسباً مانحا النص وحدة شعرية من جهة الفن، ووحدة موضوعية من جهة الباعث ووحدة عضوية من جهة تماسك الوحدات الشعريةعلى نحو ماسبق التفصيل فيه في قراءة النص عبر وحداته الشعرية الثمانية والثلاثين فضلا عن تسلسلها، على نحو اتصلت فيه بتعبير معنى (العودة) شعرياً.

وفي هذا الاتجاه اذهب مع اعتدال عثمان حين قالت: (ان ايديولوجية الخطاب الشعري عند درويش تقوم على التداخل والتلام والاتصال وتشكل في مجملها بديلاً موازيا للتجزؤ والتفتت والانفصام في الوضع العربي الراهن ويستخدم للتعبير عن هذه الايديولوجية وسائل اداء لاتكتفي بالخروج عن اطار القصيدة السائدة ... بل لم يتوقف حتى الان عن كسر الاشكال والقوالب التي يتصل اليها شعره)[46] ولذلك اتصفت فاعلية تداعي المعاني في

تجربته الشعرية بالثراء والغنى على الرغم من كثرة قصائده الطويلة ذات الاداء الملحمي احيانا او الدرامي احيانا اخر وهو احيانا يجمع بين السردي والغنائي حتى اتصف بناء النص الطويل عنده بتآلف اجزائه والتحامها على نحو جمالي.

أحتقاب الفني:

من النصوص مايحتقب التعبيري المباشر وذاك هو الموضوعي في سياق قصيدة الاداء الموضوعي مثلاً، ومنها مايحتقب التوجيه وكذلك الاقناع وذاك هو التعليمي الصناعي في سياق قصيدة الاداء التعليمي الصناعي، ومنها مايحتقب التفنن المقصود وذاك هو الفني في سياق قصيدة الاداء الفني، ومنها مايحتقب الفني الفطري المكتنز بذاته قصداً وغاية وذاك هو الجمالي في سياق قصيدة الاداء الجمالي.

ذلك ان احتقاب الفني يكشف عن قدره الشاعر على الصدور عن ذاكرة مدهشة غير مصنوعة او مقصودة انها هي ذاكرة انتاج وابتكار وبحسب ماذهب اليه الدكتور عبدالعزيز شرف (فان اهم مايميز شاعراً من سائر الشعراء، نوع ذاكرته والطريقة التي يستخدمها بها، ولذاكرة هذه نوعان: نوع يمكن تسميته بـ (الذاكرة الصريحة المشعور بها). وآخر هو (الذاكرة الخفية اللاشعورية) فالصريحة هي ذاكرة الانطباعات المصاغة في الذهن على هياة افكار. والخفية اللاشعورية هي التي تصغ شعوريا وقت لقيها، وبالتالي فان تذكرها يبدو كأنه خلق جديد لها)[47]. بمعنى ان النص الصادر عن الذاكرة اللاشعورية يحتقب الفني ويبثه معاني شعرية تحتفي بتجليتها من ذلك – على سبيل المثال – ماجاء في الوحدة الشعرية الحادية عشرة من تعبير معنى العودة للحلم او تأويل العودة. وكذلك ماجاء في الوحدة الشعرية التاسعة والعشرين وكذلك في الوحدة الثانية والثلاثين. وكذلك في الوحدة السادسة والثلاثين حيث محورها جملة النداء (ياايها البطل الذي فينا تمهل)اذ يحرض الذات مستفزاً الذاكرة... ذاكرة الرؤيا الفنية في مخاطبة الذات الباحثة عن الخلود لئن: تضيف للنهاية وردة وان تغير مجرى الاساطير لنبلغ اخر العمر ولنكمل رحلة الحلم ولنبدأ رقصة النصر؛ فاحتقاب الفني هنا هو ابداع الذاكرة في خلق معنى شعري صادر عن المعنى الموضوعي من دون ان تكون لمسافة بينهما ملحوظة، انما قد يحدسها المتلقي حدساً، ولكنها بعيدة؛ ففي قول الشاعر في الوحدة الشعرية الثانية:

جبل على بحر

وخلف الذكريات بحيرتان

وساحل للأنبياء

وشارع لروائح الليمون ...

احتقاب لمعنى موضوعي هو فلسطين، واحتقاب لمعنى فني هو رؤيا التذكر وايحاء بمعنى شعري هو القصد المدون هنا كاملاً: لفظاً وايحاء. اقصد ان وعي الشاعر الجمالي من خلال احتقاب الفني اضاف لحدود تعبير هذه الابيات افقاً جديداً مبتكراً، هو غير البعد المتواضع عليه، على الرغم من وجود مسافة غير مرتبة بينهما. ثم ان هذا الأمر اضفى على الجملة الشعرية غموضا، هو سمة في بعض الفن الشرقي ومنه الشعر، ذلك ان احتقاب الفني تجعل الشاعر (كالفنان الشرقي الذي يرسم شعوره ولايتقيد بالواقع، وليست الصورة عنده غير قناع تختفي تحته الحقيقة فاذا صور غصنا اراد به ان يدعو الناظر الى شحذ خياله حتى يتصور شجرة تفيض بفرح العيش)[48] اذ يكتسب الغموض هنا سمة ابداعية.

ثم ان احتقاب الفني في الجملة الشعرية او الوحدة الشعرية او في المقطع الشعري، يدل على مدى انتاج الشاعر وسعة افقه الفني في انتاج او ابداع خطاب شعري غير تقليدي في عنقة الدلالي او غير مألوف في عمقه الدلالي ولذا تكون فاعليته في الاخرين واضحة.

الحيوية التأويلية:

مما يتميز به النص الشعري الحديث الحيوية التأويلية؛ لأنه فن إيحاء بدءاً وفن التعبير عن تجليات الذات، بمعنى انه فن تأويلي في بعض خصائصه الادائية فاذا كانت بحسب فاتيمو (كل تجربة في الحقيقة هي تجربة تأويلية) او بحسب نتيشه قبله (لاتوجد وقائع وانما فقط تأويلاً)[49] فان الجملة الشعرية مكتنزة بالتآويل وقائمة في ادائها الفني عليه، ولعل الغموض من مؤشرات التأويل الباعثة على تكثيفه في الجملة الشعرية المعاصرة.

وتحتفي الجملة الشعرية لدى درويش بحيوية تأويلية عالية يكاد يجمع عليها سائر النقاد و الباحثين الذين تناولوا تجربة بالدرس والتحليل والقراءة النقدية فضلا عن الباحثين الذين تناولوا تجربته بالدرس والتحليل والقراءة النقدية وأشير هنا مثلاً الى: تراكمات الغياب الفلسطيني في شعر محمود درويش لكامل الصاوي – القاهرة لسنة 1992 ومسألة الشعر والملحمة الدرويشية في مديح الظل العالي – دراسة بنيوية – لـ افنان قاسم الصادر سنة 1987

ومحمود درويش شاعر الارض المحتلة – رجاء النقاش لسنة 1972 لسنة 1972 ومحمود درويش شاعر الارض المحتلة – حيدر توفيق بيضون لسنة 1991 وغيرها كثير ايضاً كلها يشير الى الحيوية التأويلية التي يتصف بها شعر درويش، وهذه القصيدة (مأساة النرجس وملهاة الفضة) مبنية من لعنوان الى اخر جملة شعرية فيها على الابعاد التأويلية الصادرة عن اساليب رسم الصورة احيانا وعن العناصر الايقاعية احيانا اخر وهكذا ثم ان الجملة الشعرية في لغة درويش او في كلامه الشعري لاتفصح عن آفق ايحاءاتها الا بالقراءة التأويلية وربما تكون من تلك لغة الاستفهام بالقراءة التأويلية من ذلك لغة الاستفهام في الوحدة الشعرية الحادية عشرة التي تقول:

هل نستطيع بناء معبدنا على متر من الدنيا ....؟

هل نستطيع اعادة الماضي الى اطراف حاضرنا ....؟

هل نستطيع غناء اغنية على حجر سماوي ...؟

هل يستطيع بريدنا المائي ان يأتي على منقار هدهد ...؟

ان كل جملة من هذه الجمل الاربع، مفتوحة على اكثر من قراءة تأويلية اذا نظرنا الى جذرها الموضوعي او باعثها الواقعي او اسلوبها التصويري او اسلوب بنائها التعبيري وهكذا...

تناسب مكونات الشكل:

ربما كان مقياس الأتيان بالابداع او ابتكاره في خلال الممارسة الجمالية كامنا في تناسب مكونات الشكل الذي تصدر عن تجلياته تلك الممارسة اكثر من وضوحه في المعطى الموضوعي لها؛ لان تناسب مكونات الشكل في ابداع النص هو جوهر الممارسة الجمالية وهو المتضمن لمفهوم الشعرية اولاً بوصفها خصيصه (ليس في الاشياء ذاتها بل في موضع الاشياء في فضاء من العلاقات، بدقة أكبر: لاشئ شعري، لاشيء يمتلك الشعرية، ماهو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الاشياء بين شيئين (فاكثر) ينتظمان اولاً في علاقات تراصفية ونسقية ثم ثانيا في علاقات تشابك وتقاطع واضاءة داخلية متبادلة ... داخل النص الواحد ثم ثالثا في علاقات اضائية بين النص والاخر: الاخر بما هو المبدع والعالم والمتلقي)[50] فاذا كانت مكونات الشكل تدخر لممارسة الجمالية فان تناسب تلك المكونات في خلال عملية الاداء الشعري هو مايمثل صور الاداء الجمالي؛ وهنا تتعدد مستويات تلك المكونات فمنها مايتصل

بالايقاع ومنها مايتصل بالصورة ومنها مايتصل بالبنيات الدالة ومنها مايخص بنية النص العضوية وهكذا يظل الجوهري في ابداعها الجمالي هو التناسب بين كل ذلك عامة في اداء النص الشعري الاستثنائي.

ويبدو درويش اكثر الشعراء العرب المعاصرين تميزاً في كتابة القصيدة الطويلة المبنية بناء جمالياً عاليا والمتصفة بتناسب مكونات الشكل فيها على نحو ابداعي مقصود واذكر هنا ماجاء في قصيدة (الارض) في مجموعة (حصار لمدائح البحر) واشير الى دراسة اعتدال عثمان لهذه القصيدة في كتابها (اضاءة النص) من الصفحة (105) الى (170) اذ القت الدراسة الضوء النقدي على القصد الفني لتناسب مكونات الشكل فيها.

وفي سائر مطولات درويش الشعرية اشتغال ابداعي على ان تجيء مكونات الشكل متناسبة في ادائها التعبيري، وفي عمق ادائها الفني وفي تجلياتها الجمالية بدءاً من العنوان حتى اخر بيت يختتم به القصيدة؛ حتى في المطولات التي يصدر فيها عن تجليات معنى شعري واحد تقريباً من قبيل معنى (العودة) في هذه القصيدة هنا اذ يصدر في بثه الشعري عن تناسب تسلسل الوحدات الشعرية فيها على نحو ماسبق ذكره.

البعد الروحي:

يصدر شعر محمود درويش عن تجليات البعد الروحي على نحو متصل بعمق انساني وثراء فني وهو ماجعل نصه فعلاً جمالياً وفعلاً انسانياً في الوقت نفسه ذلك ان الفعل الجمالي استجابة لواقع تجربة منها يتألف وفي اثرها يتكون لصبح حينها منطلقاً جمالياً او فعلاً جمالياً مكتنزاً بالمعنى الانساني أي مستجيباً لتجليات الروح وصادراً عنها لأن (منطلق الجمال تفرضه حاجة الروح الانسانية ولابد له، بالتالي، من ان يتطور ويتغير ويتبدل ويتولد نتيجة للمراحل التي تمر بها هذه الروح في سعيها ونتيجة لحاجة هذه الروح الى اشباعات معينة؛ فالجمال في النهاية؛ فعل اشباع حاجات هذه الروح، ولما كانت كل روح انسانية تسعى الى امر، فان منطلقات الجمال التي تمارسها تختلف باختلاف هذه الامر الذي تسعى اليه)[51] فالذات الشاعرة هي منطلق الجمال، اذ تحقق من خلاله قيمها الجمالية بمعطياتها الانسانية ذلك (ان منطق الجمال هو الحاجة الانسانية الروحية ولاوجود لجمال خارج ماتحتاجه الروح الانسانية وتطلبه)[52] ويمثل شعر درويش الانموذج اللافت للنظر في هذا الاتجاه وبخاصة في لغة المكان او التعبير الشعري عن المكان اذ (يربط درويش في خطابه الشعري بين المكان وسماته

الجغرافية وبين وتجلياته الشعرية في نسق من التداعيات الموغلة في عالم ملغز، محمل بالسحر والرؤيا الاسطورية، وفي هذا يكمن حضور شعر درويش الاخاذ وقدرته على النفاذ الى قارئه والتغلغل في وجدانه، لأن درويش ليس مسكونا بالمكان وحده، انما هو مسكون بروح المكان)(53) من ذلك – على سبيل المثال – الوحدة الشعرية السابعة عشرة التي تهيمن روح المكان فيها على لغة الخطاب الشعري اذ تقول:

وفي الممرات استعدوا للحصار، نياقهم عطشت وقد حلبوا السراب
حلبوا السراب ليشربوا لبن النبوءة من مخيلة الجنوب
في كل منفى قلعة مكسورة ابوابها لحصارهم ... ولكل باب
صحراء تكمل سيرة السفر الطويل من الحروب الى الحروب
ولكل عوسجة على الصحراء هاجر هاجرت نحو الجنوب
مروا على اسمائهم منقوشة فوق المعادن والحصى
لم يعرفوها فالضحايا لاتصدق حدسها ...

اذ يجيء التعبير عن لغة المكان بمعطيات المكان في الروح، وتجلياتها في الزمن وأمتدادها في التاريخ وفاعلية حضورها في الراهن، وما تحتقبه من آفاق مرئية او محسوسة، واخرى متخيلة تحيط بها الروح وينفعل بها الهاجس وتتوقد في البصيره ولايحيط بها البصر المباشر؛ لسبب بسيط انها روح المكان الخالدة الضاربة جذورها في عمق الماضي والمستشرفة لكل افق مستقبلي. ولهذا فان لغة درويش في هذا الاتجاه حققت حضوراً مدهشاً لدى القراء سواء اولئك الذين يطلبون اتصالا بالواقع الفلسطيني او الذين يتطلبون صدورها عن روح ذلك الواقع ... على حد سواء.

شعر درويش في هذا الاتجاه قيادة للرؤية واستسلام للرؤيا وابتكار لآفاق جديدة، تطيب لها الارواح وتنفعل بها، وتحتفي بتجلياتها الشعرية الباذخة.

تجلّي الحداثة: استشرافها

تكشف تجربة محمود درويش الشعرية عن حس فني في استشراف الحداثة افقا ابداعيا واستلهام تجلياتها شعريا، وهو ماكتسبت معه التجربة الشعرية سمة التجاوز بين مرحلة واخرى ثم سمة الفاعلية في الأخر بمعنى ان نزوعه الاسلوبي المتفرد بعث في الاخرين اثاره

فشاعت لظاهرة الدرويشية في شعر الثلث الاخير من القرن العشرين وبخاصة في عقدي التسعينيات وقبله الثمانينيات، اذ بدأ تأثيره واضحا في تجارب قصيدة التفعيلة لدى الشعراء الشباب وبخاصة في بلاد الشام والعراق.

واللافت للنظر ان شعر درويش يتصف بالحداثة بمعناها الثوري المبدع فنا والمتجلي جمالاً ولاقصد الثوري الخطابي التوجيهي التعبوي لان هذه الصفات الثلاث الاخيرة ليست من الحداثة ولامن تجلياتها في شيء لان (الشعر الثوري لايجيء من الماضي بل من الحاضر – المستقبل)[54] بمعنى أن خطابه الابداعي الصادر عن افق المعاصرة خطاب ابداعي متصف بالتجاوز واستشراف المستقبل، حتى في استلهامه أشد مرايا الواقع عتمة، او في استلهامه التاريخ الموغل في المضي؛ رموزاً واحداثا او وقائع ولذلك نجد انه من (اللافت عن شعر درويش انه يصطحب معه دائماً اداة التاريخ السياسي الملازم للوضع الفلسطيني بحرائقه الكبرى)[55] اذ يحتفي باستثمار التاريخ السياسي اداة تعبير شعري، لان لهيب المعاناة يصدر عن معطيات وقائعه غير انه يوظفها شعرياً وليس خطابياً حتى في حالات التعبير الشعري الساخر سخرية لاذعة كما في ختام قصيدة (اللقاء الاخير): [56]

صباح الخير ياماجد

صباح الخير

قم اقرأ سورة العائد

وحث السير

الى بلد فقدناه بحادث سير!!!

ثم ان درويش حتى حين يستلهم التاريخ يستعيده رمزاً شعريا مضيفا ليه حداثة المرحلة سياقاً لتعبير المعنى الذي يريد وليس المعنى التاريخي المحتقب في النص وهو ماجعل لغة الرمز التاريخي في خطابه الشعري عنصراً دالاً معاني الحداثة لديه وهو مانقرأه في الوحدات الشعرية: الثانية والعاشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة الثامنة عشرة والسابعة والعشرين التي يقول في بعضها:

هل تذكرون حصار قرطاج الاخير

هل تذكرون سقوط صور

وممالك الافرنج فوق الساحل السوري والموت الكبير

في نهر دجلة عندما فاض الرماد على المدينة والعصور

ها نحن عدنا ياصلاح الدين ... فابحث عن بنين ...!!!

ان تجلي الحداثة واستشرافها سمة ابداعية في النص الشعري الجديد المكتنز بالمغايرة وعناصر غير تقليدية الذي يستعيد الماضي ليجدده حياة اخرى والذي يخاطب في اليوم قيم التجدد الانساني الخالدة والذي يرى وكانه يحتقب افق الحياة القادمة، ذاك الذي يبني ذائقة العصر والمرحلة ويوجه معطياتها ولاتحددانه.

ابداع الصورة:

تكتشف الصورة الشعرية عن مدى ثراء تجربة الشاعر وعن عمقها الفني وعن اصالة حسه التجريبي وعن آفاق التجديد التي يرودها وعن مدى انتمائه للغة الواقع بوصفه الهاجس او الباعث وعن مدى تقديره للمعنى الشعري وليس الموضوعي و (كلما امتلأ الاديب بذاتية تفاعله مع الحدث، كلما صدرت عنه الصورة الادبيةالفذة، ذاك انه لو كان صدور الصورة الادبية الفذة فعل عقل ووعي لدخل هذا الصدور عالم الايضاح او الغاية الجمالية الظاهرية، ولحصل بدخوله هذين العالمين او احداهما على ابرز مقومات انحلال الفعل الادبي فيه)(57) وهنا لم يعد بناء الصورة صادراً عن اساليب يعيها الشاعر بل عن روح تمثلت التجربة واخذ تبدع في ابتكار اساليب تصويرها.

وتمثل الصورة المتحركة عنصراً في ابداع الجمال الشعري لدى درويش ربما لأنها تتيح له الانفعال بتعبير معنى شعري زاخر بالحركة والمعنى معنى ذي معطيات مثيرة تساؤلية متجددة، كما في اخر الوحدة الشعرية الحادية عشرة:

في التيه متسع لأحصنة تشب من السفوح الى الأعالي

ومن السفوح تخر صوب القاع ... متسع لفرسان يحثون الليالي

ان الليالي كلها ليل ... وان الموت قتل في الليالي!!!

لان المعنى الشعري في الصورة المتحركة مستنفر، موغل في التعبير غير مقيد بالخطابية، مستجيب للتأويل.

وكذلك الصورة النظرية المنفعلة بتعبير المشهد شعرياً وليس خطابياً، أي انها تصف شعرياً ماتحيط به روح المعاناة وليس جسد الواقعة المباشر، كما في اول الوحدة الشعرية الحادية عشرة:

حرياتهم هي ماتساقط من فضاء المطلق المكسور حول خيامهم:

خوذ ... صفيح ... زرقة ... ابريق ماء ... أسلحة ...

آثار انسان ... غراب ... ساعة رملية ... عشب يغطي مذبحة ...!!!

ذلك ان الصورة النظرية بقدر ماترسم الواقع المباشر رسماً تقريرياً ... بقدر ماتوحي بالشعري الممتنع على التقرير ... لان سياق التعبير جمالي – فني وليس تقريرياً مباشراً. وقد حفل خطابه الشعري بالصور السمعية والشمسية واللمسية والذوقية وكذلك بتلك الصور الصادرة عن اساليب البيان المألوفة من مجار واستعارة ورمز وكناية وهكذا، لكنه استخدم هذه الاساليب على نحو غير تقليدي بمعنى ان اسلوب رسم الصورة في الخطاب الشعري التقليدي غير حاضرها في شعره حتى حين يستخدم الاساليب المباشرة كاسلوب التشبيه في الوحدة الشعرية التاسعة وتمتاز الصورة الشعرية عند درويش بقوة الايحاء وثراء التعبير وهو ما يكسبه عمقا فنيا وابعاد جمالية.

فاعلية الرمز التعبيرية:

يعد الرمز في لغة محمود درويش الشعرية ابرز اسلوب جمالي في تعبير المعنى الشعري او في رسم الصورة، ثم هو يستخدم الرمز مضيفا عليه ابعاداً دلالية شعرية جديدة يحرص فيها على الايحاء بخصوصيته الاسلوبية من جهة الاداء وعلى عدم حضور فاعلية الاخر / الشعري في نصه من جهة اخرى باي شكل كان. ولأحسب ان درويش قد كتب نصا شعريا من دون استثمار فاعلية الرمز الشعري على نحو خاص به، وكأنه يأخذ برأي لوريس هورتيك القائل (بانه لايوجد شعر من دون مقدار من الرمز)[58] لان الرمز يتيح للشاعر تعبير آفاق واسعة لمعانيه الشعرية، بمعنى ان المعنى الشعري الصادر عن اسلوب الرمز هو معنى مكثف ذو تجليات خاصة.

واذا اخذنا بالأي القائل (بان الرمز ينبثق من رواسب قديمة وانطباعات محفورة في اصول النوع البشري، ليس من السهل الكشف عنها، او ازاحة النقاب عن تجلياتها كاملة)[59]

فان شعر درويش يستثمر هذه الخصوصية في الرمز بما يجعله زاخراً بالمعنى الشعري مستجيبا لخصوصية الحال، ومؤديا القصد الفني بكثير من الاشارات الجمالية.

ومن الالفاظ ذات الايحاء الرمزي المكثف في (مأساة النرجس وملهاة الفضة) لفظ (النشيد) رمزاً في تعبير فاعلية الكلمة حين تكون فعلاً أي الكلمة التي هي اعادة انتاج الفعل حيث تكررت عنده في عدد من الوحدات الشعرية منها ماجاء في الوحدة الشعرية الثالثة:

(يانشيد خذ العناصر كلها / واصعد بنا سفحا فسفحا / واهبط الوديان هيا يانشيد / فأنت أدرى بالمكان / وانت ادرى بالزمان / وقوة الاشياء فينا) وفي الوحدة الشعرية الثانية عشرة:

(يانشيد خذ العناصر كلها / واصعد بنا دهراً فدهراً / واصعد بنا قمم الحراب لكي نطل على المدينة / أنت ادرى بالمكان وقوة الاشياء فينا / أنت ادرى بالزمان ...)

وفي الوحدة الشعرية السادسة عشرة:

(يانشيد خذ المعاني كلها / واصعد بنا جرماً فجرماً / ضمد النسيان / واصعد ماستطعت بنا الى الانسان حول خيامه الاولى / ..... / واصعد بنا واهبط بنا نحو المكان / فانت ادرى بالمكان / وانت ادرى بالزمان).

النشيد رمز اللسان الكلمة هوية الروح العربية نبض الرسالة العربية الكلمة التي هي الفعل التي هي الذات حين تعمل تبدع تتجاوز حدودها الصوتية الى نشاطها العملي الفاعل واقعيا، وقد تكررت لفظة (نشيد) ثلاثاً حين بنيت عليها ثلاث وحدات شعرية وقد جاء التكرار متناسباً في الودة الاولى (يانشيد خذ العناصر كلها واصعد بنا سفحاً فسفحاً) وفي الثانية (يانشيد خذ العناصر كلها واصعد بنا دهراً فدهراً).

وفي الثالثة (يانشيد خذ المعاني كلها واصعد بنا جرماً فجرماً).

فللنشيد انتسبت العناصر كلها بوصفه مكانا للذات ولتجلياته،

وللنشيد انتسبت العناصر كلها بوصفه زمانا للذات ولاحوال الفعل،

وللنشيد انتسبت المعاني كلها بوصفه ذاتا / جرماً في روحها تتخلق الاشياء او من خلال روحها ....

ومن الرموز الشائعة في شعر درويش رمزية (المرأة) التي هي عنده الأرض، او في معنى الارض؛ من يجيء واليها يمضي وفي مراياها تجلى !!

ومن الرموز الشائعة في شعره كما في هذا النص رمزية (البحر) التي تجيء في تعبير معنى الحياة الفلسطينية المظلمة الباحثة عن ضوء..

ومن الرموز الشائعة في شعره كما في هذا النص ايضا (الأنهار) في تعبير معنى تتالي الزمن وذوبان الايام في قلق الذات ...!!!

نزوع التفرد الأسلوبي:

يرى بعضنا الاسلوب على انه؛ الاصول الفنية للصنعة في هذا الجنس او ذاك؛ كما رسمتها أساليب روادها الاوائل، وهو يتضمن في واقع الحال موت مفهوم الاسلوب نفسه بموت سمة التفرد فيه حين تحدد بأساليب جيل سبق ولم تنفتح روح التفرد فيه على المستقبل كله؛ ولهذا فان الاسلوب الذي ينبغي النظر فيه وتأمله هو كيفية التعبير بطريقة مبتكرة او جديدة او استثنائية؛ بحرية ابداعية خاصة، وبتلقائية حداثية خصبة ذات تجليات فنية جمالية.

ومما يدلل على اتصاف اسلوب درويش بالتفرد والابداع والتجدد صدور الأخرين عنه أعني اولئك المتأثرين في خطابهم الشعري بلغة درويش او الذين اثر فيهم شعر درويش ثم جنحوا الى تقليده ونهلوا من طرائقه واجوائه؛ الفنية او الجمالية وربما الموضوعية احيانا.

ومن سمات الاسلوب الدرويشي على الصعيد الايقاعي الموسيقي حيوية الحس الغنائي روحياً بالشكل الذي لايطغى فيه نبض الايقاع الموسيقي على المعنى الشعري، ولايهيمن المعنى الموضوعي من خلال الاستتار بالايقاع وعناصره العالية على جمالية المعنى الشعري، ولذلك احتفلت جملة درويش الشعرية بغموض غمامي شغاف وعمق فني وتجل جمالي حتى في أعلى حسها الموسيقي او الايقاعي.

وقد يكون التأثير الجمالي للعنصر الايقاعي محدوداً بآفاق سماعها او حين ذلك السماع لكن تخلق الصورة الشعرية فيها وبها جعل المعنى الشعري يصدر عنها وبخاصة حين تتمثلها ذات المتلقي الفائق فتعيشها حدسياً، وتتلمس نبض المشاعر الذاتية فيها حيث تظل تمخر بعيداً في أعماق الذات مستحوذة على مسافات غير متناهية في الذاكرة الانسانية.

وقد ادى تصاعد ثراء التجربة الشعرية الدرويشية ضمن النص الواحد - كما في مأساة النرجس - او ضمن المجموعة الشعرية الواحدة كما في (حصار لمراشح البحر) و (هي اغنية)

وغيرهما الى أصالة الاسلوب الشعري الدرويشي- في عناصره: الموضوعية والفنية والجمالية.(111)

سيكلوجية النشوة: الغبطة:

سيكلوجية النشوة: الغبطة هي تجليات تأثير النص الشعري في المتلقي وهي بقدر ماتكشف عن عناصر الابداع الفني والجمالي التي يحتفي بها النص بقدر توحي ببواعثها وموجهاتها في تجربة الشاعر، وهي تتباين من متلق الى أخر ذلك ان تباين الاذواق لحظة القراءة او عند تلقي النص الابداعي يجعل من العصي- الوصول الى تحديد متواضع عليه لعناصر الاداء الجمالي في النص وبالتالي فان هذا الفهم لـ (سيكولوجية) النشوة نسبي وماهو بالعالم المتواضع عليه غير انه يمكن الاشارة الى عشرة عناصر ارى انها جزء فاعل في سياق مجموعة عناصر تصدر عنها نشوة النص التي يعيشها المتلقي وهي: روح الايقاع او نبضه الموسيقى وتجليات الحس العاطفي وجمالية الصورة والايحاء الموضوعي القابل للتأويل وقوة الاتصال بالباعث الموضوعي وتناسب البناء العام للنص وانسيابية اللغة المؤثرة جمالية.

اما ما يخص روح الايقاع او نبضه في شعر درويش فان خلاصته هي في عدم صدور مكونات الايقاع ونبضها الموسيقي عن صنعة قصد توظيف موضوعي او قصده، انما هو عزف روحي مقصود لذاته وان جاء مفعماً بالتعبير زاخراً بالمعنى الشعري، كما في قول درويش:

قمر على بعلبك

ودم على بيروت

ياحلو من صبك

فرساً من الياقوت

قل لي ومن كبك

نهرين في تابوت

ياليت لي قلبك

لأموت حين أموت (60)

فقد يكون التأثير الجمالي للعنصر الايقاعي محدوداً بآفاق سماعها الصورة الشعرية حين تتمثلها ذات المتلقي فتعيشها حدسياً، وتتلمسها مشاعر ذاتية تظل تمخر بعيدا في أعماق الذات مستحوذة على مسافات غير متناهية في الذاكرة الانسانية، وحينئذ يكون الايقاع صادراً عن روح فطرية وليس صنعة فنية وبالتالي يكون تأثيره الجمالي باعثا على التأمل والادهاش.

أما تجليات الحس العاطفي فمتصلة بالحاجة الانسانية بمعناها الشعري وصادرة عنها ذلك ان (منطق الجمال هو الحاجة الانسانية الروحية ولاوجود لجمال خارج ماتحتاجه وتطلبه الروح الانسانية)[61] ويبدو نص (مأساة النرجس) مفعماً بالبث العاطفي وهو يتصاعد في الوحدات الشعرية التي يبوح فيها درويش (بخطابية بهموم الانا الجمعي) كما في الوحدة الشعرية السادسة والثلاثين وما جاء في محورها (ياأيها البطل الذي فينا تمهل).

اما جمالية الصورة الشعرية فمتمصلة بقوة التعبير عن الأسى بالصدور عن الوجدان الشعري ذلك ان (صدق الاشياء الجميلة هو في تعبيرها القوي المخلص عن المشاعر الجميلة، فليس الجمال هو الحق المنطقي او الفلسفي او العلمي ولكنه الحقيقة منظور اليها من ناحية الوجدان والشعور)[62] وغالباً ما او ربما دائماً نجد درويش يصدر في اداء المعنى الشعري عن وجدانه ولذا لااثر للوظيفة في خطابه الشعري على صعيد الصورة او سائر العناصر الاخرى. ويمكن ان نقرأ الوحدة الشعرية الخامسة والثلاثين انموذجاً في هذا الاتجاه على الرغم من ان لغة الاستفهام فيها اظهرت حساً خطابياً ولكنه حسن خطابي شعري وليس تعبويا او تقريرياً.

اما الايحاء الموضوعي القابل للتأويل فيمكن ان نقرأه في اسلوب التكرار في الوحدة الشعرية الاخيرة اعني الثامنة والثلاثين وبخاصة في ايحاء تكرار الافعال (يحلمون، يعرفون، يرجعون) اذ جاءت حاملة لمعنى شعري مكثف ذي تجليات موضوعية عالية على نحو ماسبق ذكره.

اما قوة الاتصال بالباعث الموضوعي ان نتأمله في دلالة العنوان وفي تكرار الفعل (عادوا) بما يحمل من ايحاءات تعبيرية مكثفة / ومعان شعرية مؤثرة اتصلت اشارتها بالنص كله.

اما تناسب البناء الفني فصادر عن أصالة الوحدة الموضوعية التي تشكلت القصيدة في خلالها من حيث وحداتها الشعرية الثماني والثلاثين فضلا عن التماسك العضوي، وصدورذلك كلة عن تعبير معنى العودة شعريا.

اما انسيابية اللغة، تلك الانسيابية المؤثرة جمالياً فهي سمة فنية جمالية عامة لاتكاد تخلو منها قصيدة واحدة لدرويش، وهي من خصائص خطابه الشعري كله، اذ اللغة تصدر عن درويش كلاماً شعرياً ولايصدر هو عنها وكأنه فيها كالمتنبي (ينام هو عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها و يختصم !!!).

طفولة الاحساس / عذرية التصور

الشعر الحقيقي طفولة روح، والمعنى الشعري الصادر عنه عذرية تصور تخلقت في مخيلة الشاعر، لان طفولة الاحساس تبدع ببراءتها الأولى شعراً تغيب عنه القصدية الموضوعية لانه يكون مبتكراً قصيدته معنر شعريا وليس توجيها خطابياً.

الاحساس الطفولي العذري بالاشياء ذاك الذي يعيش الشاعر وينجح في التعبير عنه شعريا بالشكل الذي يتخلق في خطاب ابداعي تحضر في كل دقائقه ذات الشاعر لاذات الموضوع وكلام الشاعر لالغة الخطاب حينئذ يكتسب النص منحى اسلوبيا يميز خطاب ذلك الشاعر من سواه على نحو متصف بالاصالة.

وطفولة الاحساس في شعر محمود غالباً ماتتمثل في الصورة الشعرية كونها موضوع خلق جمالي، وهي تتشكل في خطابه على انها رؤيا جمالية وهو ماجعلها باعثة على التأويل، قابلة لأن تتردد على آفاقها عدة قراءات من دون ان تجترح لها افقاً!!!

لايصدر درويش عن الموضوع الباعث مباشرة بقدر مايصدر الموضوع عنه بوصفه قصيدة في إهاب خلق ابداعي جديد مختلف يحدس المتلقي من خلاله ذلك الموضوع الباعث في صورة قراءة او يهجسه في شكل تصور ما، بما يجعل احساس درويش بذلك الموضوع الباعث بدئيا وليس نهائيا وخاطراً وليس موجها ومتفاعلاً وليس فاعلاً بما يجعل طفولة الروح هي البادئة وليس شيخوخة الواقع على تعدد معطياته وامتداد سلالاته في الناس والاشياء.

ولهذا كله لاأظن شعر درويش يستجيب لقراءة تستعير كل ادواتها او مجساتها من طرائق في القراءة استوعبتها وربما استهلكتها نصوص قراءتها الاولى، لان منهج قراءة النص هو ابن ذلك النص، وسحبه الى سواه يحيله تبنيا مصنوعاً وليس ابناً أصيلاً.

الهوامش

● اعتمدت في هذه القراءة على نص القصيدة المنشور في مجلة اللوتس / مجلة اتحاد كتاب آسيا وافريقيا بعددها الثامن والستين الصادر سنة تسع وثمانين وتسع مئة والف للميلاد والنص يقع في هذه المجلة من الصفحة الحادية عشرة الى الصفحة الخامسة والعشرين.

(1) مجلة اللوتس، 21.

(2) اضاءة النص: اعتدال عثمان، 115، دار الحداثة، ط1، بيروت، 1988.

(3) اللوتس، 11.

(4) اللوتس، 11 – 12.

(5) نفسه، 12.

(6) نفسه، 12.

(7) نفسه، 13.

(8) نفسه، 13.

(9) نفسه، 13.

(10) نفسه، 13 – 14.

(11) نفسه، 14.

(12) نفسه، 14.

(13) نفسه، 15.

(14) نفسه، 15 – 16.

(15) نفسه، 16.

(16) نفسه، 16.

(17) نفسه، 17.

(18) نفسه، 17.

(19) نفسه، 17.

(20) نفسه، 18.

(21) نفسه، 18.

(22) نفسه، 18 – 19.

(23) نفسه، 19.

(24) نفسه، 19.

(25) نفسه، 19 – 20.

(26) نفسه، 20.

(27) نفسه، 20.

(28) نفسه، 20 – 21.

(29) نفسه، 21.

(30) نفسه، 21 - 22.

(31) نفسه، 22.

(32) نفسه، 22.

(33) نفسه، 22.

(34) نفسه، 23.

(35) نفسه، 23.

(36) نفسه، 23 - 24.

(37) نفسه،24.

(38) نفسه، 24 - 25.

(39) نفسه، 25.

(40) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، 84، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1985.

(41) الموقف من الحداثة ومسائل اخرى، عبدالله الغذامي، 77، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1987.

(42) فلسفة الجمال، محمد علي ابو ريان، 93 و 123، دار المعرفة الجامعية، ط2، 1989.

(43) ص197 مقدمة في اصول النقد، شكري عياد، 166. دار الياس ـ بيروت، (د. ت)

(45) النقد البنيوي والنص الروائي، محمد السويرتي، 166، دار افريقيا الشرق، ط1، 1991.

(46) اضاءة النص، اعتدال عثمان، 148.

(47) الأسس النفسية للابداع الفني، د. عبدالعزيز شرف، 73، دار الجيل، ط1، بيروت، 1993.

(48) دائرة المعارف البريطانية، الطبعة الرابعة عشرة، مادة فن.

(49) فيما وراء التأويل: جياني فاتيمور، 14، منشورات دوبوك الجامعية، بروكسل، 1997.

(50) في الشعرية، كمال ابو ديب، 58، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، 1987.

(51) محاولات في الشعري والجمالي، وجيه فانوس، 40، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، 1995.

(52) نفسه، 38.

(53) اضاءة النص، اعتدال عثمان، 135.

(54) الحقيقة وارادة المعرفة، نصر حامد ابو زيد، 40، المركز الثقافي، ط2، 1997.

(55) اساليب الشعرية العربية المعاصرة، صلاح فضل، 43، دار الاداب، ط1، بيروت / 1995.

(56) حصار لمدائح للبحر، محمود درويش، 72، دار العودة، ط2، بيروت، 1985.

(57) محاولات في الشعري، وجيه فانوس، 60.

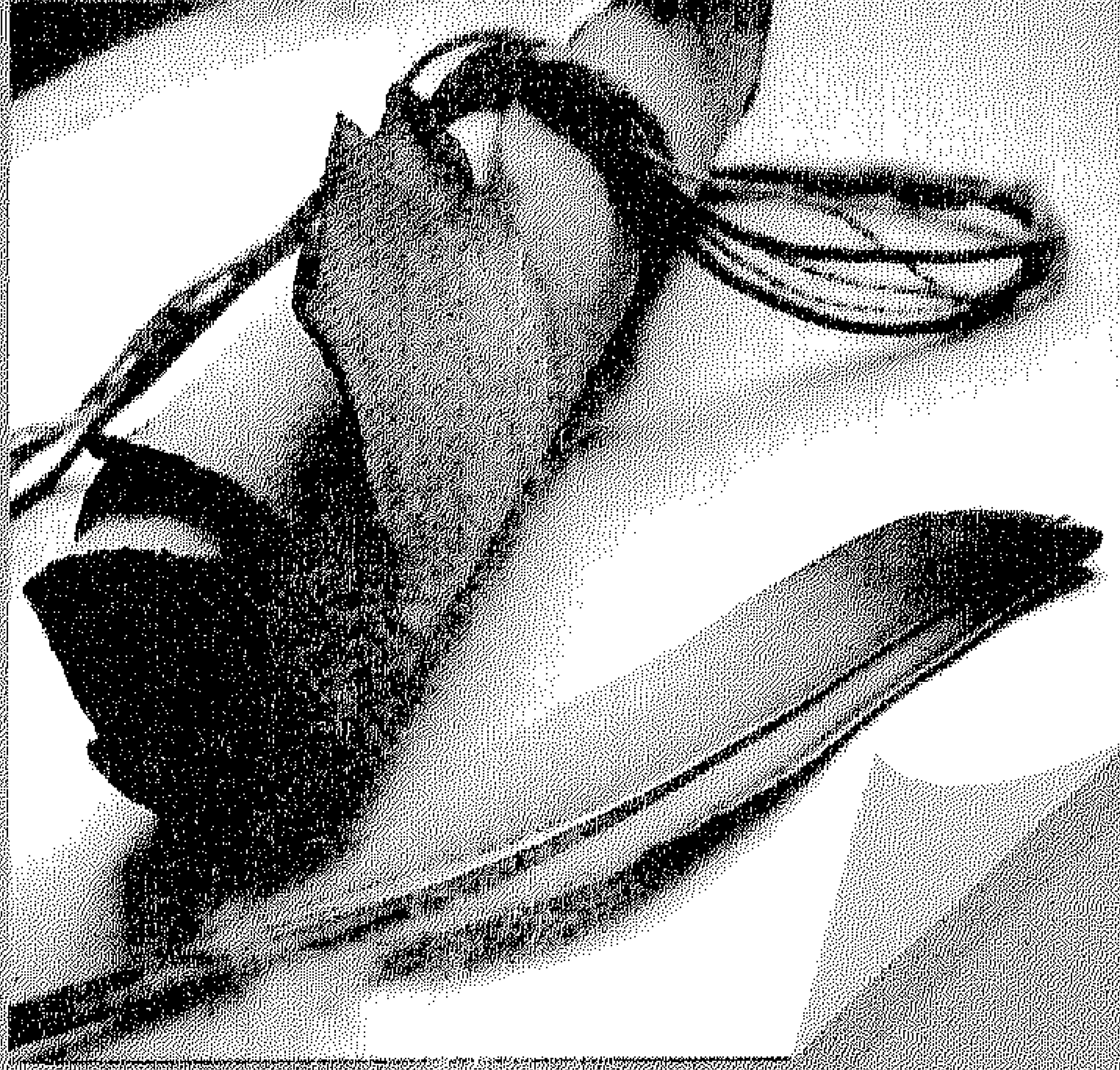
(58) نفسه ، 57.

(59) نفسه ، 111 _ 112

(60) حصار لمدائح البحر، 100.

(61) محاولات في الشعري، 38.(62) فلسفة الجمال،

الباب الثاني



في أشكال الأداء الشعري

الفصل الأول: قصيدة العمود الشعري.

* هوامش الفصل الأول.
* المصادر والمراجع

الفصل الثاني: قصيدة الشكل الشعري. (قصيدة الشعر)

* هوامش الفصل الثاني.
* المصادر والمراجع

الفصل الثالث: قصيدة الشعر الحر.

* هوامش الفصل الثالث.

الفصل الرابع: قصيدة النثر / النص المفتوح العابر الأجناس.

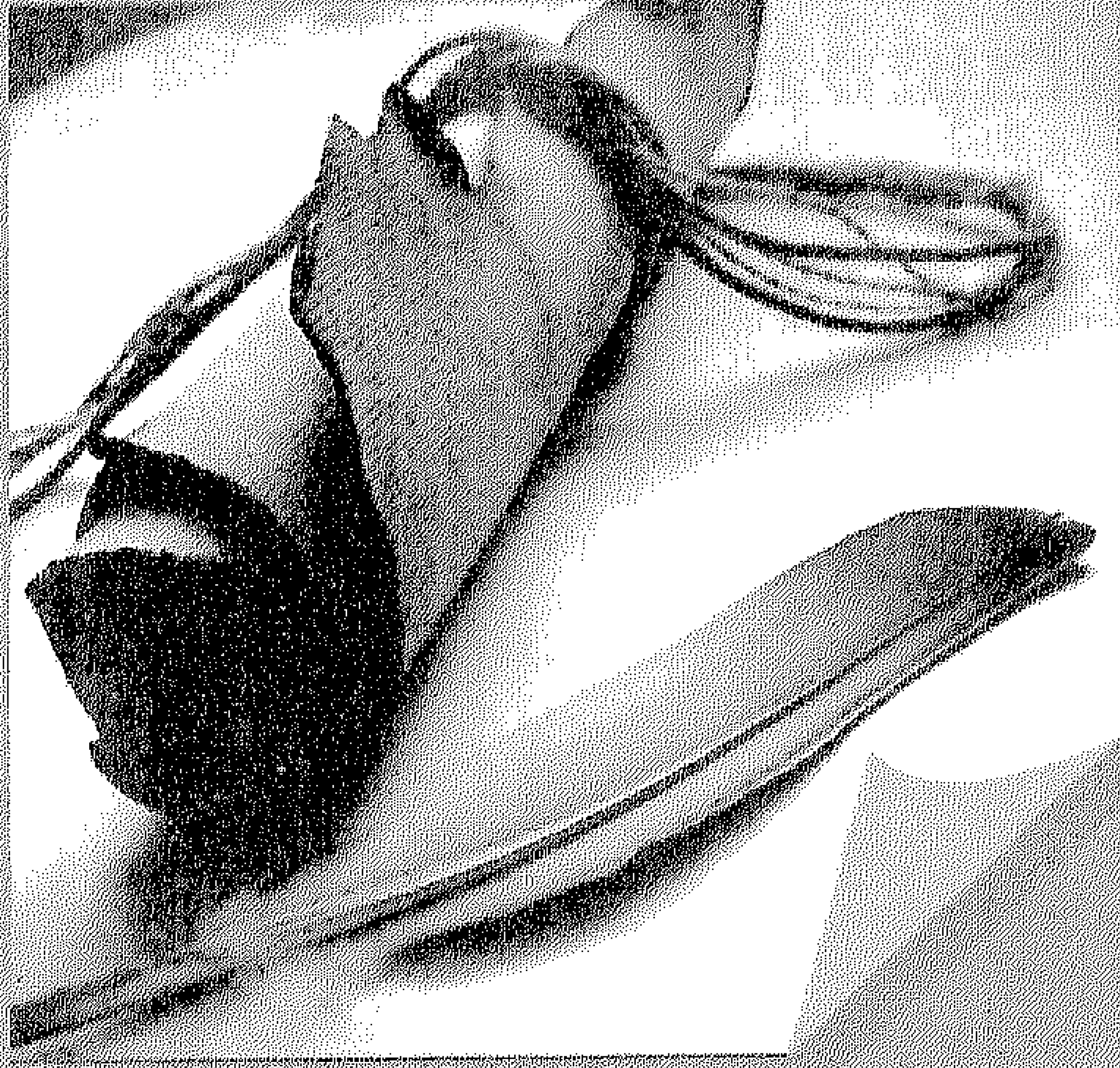
* هوامش الفصل الرابع.

الفصل الخامس: القصيدة الرقمية.

* هوامش الفصل الخامس.

2

الفصل الأول



قصيدة العمود العربية
من شكل الأداء إلى الأداء بالشكل

الفصل الأول
قصيدة العمود العربية
من شكل الأداء إلى الأداء بالشكل

تقديم في ثنائية (شكل الأداء / الأداء بالشكل)

بين شكل الأداء الشعري والأداء بالشكل الشعري مسافة كبيرة، لاتتبدّى للمتلقي إلاّ حين يتأمل في الفرق بين الشعر الحقيقي الحافل بالاجتهادات الفنية الذي يبدع شكله متعمقا لكل تجربة شكلها الخاص بها. وبين الشعر المنفعل بالتقليد الحافل بالاجتهادات الاتباعية التي يذهب فيها شاعرها التقليدي كل مذهب، ليتعمق للتقليد طرائقه النافذة إلى اصالة التجربة. في شكل الأداء إبداع وفي الأداء بالشكل تقليد، لأن الشكل توق إلى التميّز وهو يصدر عن خصائص التجارب الاستثنائية ولا تصدر عنه، هو نهر جار؛ لاينضب ولا يقف إلا اذا نضب الإبداع أو توقف عن التدفق. ولهذا كان امرؤ القيس مبدع أشكال شعرية ذات ثراء خاص، وهكذا الأعشى الكبير وشعراء ماقبل الاسلام. وهكذا شعراء مابعد الاسلام، شعراء العصور الإسلامية من حسان بن ثابت إلى يوم الناس هذا لأننا اليوم في عصر إسلامي جديد، لأنني لا أقصد بـ (العصر الإسلامي) عصري الخلافة الراشدة والأمويين بل كل التاريخ بعد فجر الإسلام العظيم. وهكذا كان بشار بن يرد مبدع أشكال شعرية ومثله كان أبو نواس وأبو تمام الطائي والمتنبي والمعري ومثلهم كان بدر شاكر السياب ومحمود درويش ونزار قباني وسليم بركات وغيرهم قليل اجتهدوا في أن تبدع تجاربهم أشكالاً شعرية متعددة، على الرغم من أن هؤلاء جميعا من امريء القيس إلى سليم بركات توفرت تجربتهم الشعرية عامة على قصائد كثيرة جدا كان الشكل هو منتجها؛ كانت تؤدي بالشكل، كانوا فيها يقلدون تجارب لهم في قصائد أخريات.

كان الشاعر الأول ممتعاً، لأن القصيدة عنده غير الشكل، القصيدة تأسيس والشعر ذاكرة جمعية اجتماعية، وكان يؤسس بالقصيدة عبر التفرد للشعر ولم يكن يكتب قصيدته بالذاكرة الشعرية، ولهذا كانت امكانية التميّز عنده بدءاً وأداءً امكانية تفوقية عالية

كانت قصيدته تؤسس للشعر ولا تقلّده، ومن ثمة كان الفرق عنده بين الشعر والشعري وارداً. فإذا كان الشعر نظام تأليف وكيفية كتابة وآليات إبداع فإن الشعري عنده هو أن تؤسس قصيدته كل ذلك ولا تقلّده، أن تحققه للمتلقي روحيا وجدانيا من دون أن تقصد تطبيق آلياته، لان الروح تبدعها والعقل ينتظم إثرها لا شعوريا من دون قصد صناعي. اذا كان الشعر وجوداً بالعقل فإن القصيدة عنده ايجاد للشعر بالفعل. الشعر عنده موضوع والقصيدة ذات والذات لديه تحرص على ابتكار موضوعاتها،قصيدته المفترضة توحي أولاً وتقول ثانيا، والإيحاء فن والقول موضوع، وقوة الإيحاء هي ما تجعل الشعر فاعلاً. وكلما امتلأت القصيدة عبر الذات بالواقع بدت مؤثرة في الايحاء والتصوير، لأنها فعل ذات ووجدان و (فيض أنا) أكثر منها فعل عقل ووعي. كأن الشاعر المؤسس يكتب صادراً عن الذات للخارج، صادراً عن القصيدة للشعر، صادراً عن الأداء للشكل، صادراً عن المعنى الشعري الموضوعي... لأن القيمة ليست في الايصال بل في التأثير في التعبير المؤثر. الشعر هناك سعي مستمر للجمال، ومنطق الجمال حاجة روحية وفيض وجداني، وقواعده نسبية دائماً، فلا جمال موجود بمعزل عن الروح الأنسانية، عن فيوضات الذات، عن توقها إلى التميز، قواعد الجمال (غير الملتزمة بقواعد دائمة) هي حاجات الروح الانسانية إلى الاستثناء، إلى التميز، لأن التكرار رتيب ممل يوقف تدفق الدم في حيوية الذائقة. ((منطق الجمال تفرضه حاجة الروح الإنسانية، ولا بد له بالتالي من أن يتطور ويتغير ويتبدل ويتولد نتيجة للمراحل التي تمر بها هذه الروح في سعيها، ونتيجة لحاجة هذه الروح إلى إشباعات معينة. الجمال في النهاية، فعل إشباع حاجات هذه الروح، ولما كانت كل روح انسانية تسعى إلى أمر، فإن منطلقات الجمال وقيمه التي تمارسها تختلف بأختلاف هذا الأمر الذي تسعى إليه)) [1] وان شيوع الوظيفية والحسية في الشعر القديم لايقلل من وضوح ما نذهب إليه هنا.

فالقصيدة هي مجال تمظهر الشعر الاستثنائي ولذا فهي تؤسس للشعر بمعناه غير التقليدي، إبداع الشاعر في القصيدة فرديا روح تبث الحياة في جسد الشعر، وانطلاق بعض الشعراء من جسد الشعر بالتقليد لا يجعلهم يخلقون للقصيدة عندهم روحا مهما بالغوا في

التقليد. في كل ذلك تكون القصيدة إنسانا ويكون الشعر بشرا، وقدرة القصيدة في الكشف عن الانساني فيما هو بشري، هي ما يحقّق فنية الشعر.

المعنى الشعري منذ أول قصيدة كان صادراً عن، شكل في الأداء الفني، يأتي من الغياب إلى الحضور، فالكلام غياب والمعنى حضور، ولأنه حضور من مجاز فهو ثري بايحاءاته مفتوح للتأويل والحوار والتأمل، وهو بعد ذلك كله صعب الاحتواء والتقنيين عصي على التقعيد. وكل ذلك فتح لقراء الشعر ومعهم الشعراء جملة معطيات ظلت حاضرة في ذاكرة التلقي إلى اليوم ولعل أهمها:

(1) القول بان الشعر إلهام جني، إلهام يلقيه الجن في روع الشعراء، وهذا نظر بدائي صادر عن عجز القراءة عن إبتكار مناهج في استقبال النص الشعري واستشراف معانيه، ويمثل ذريعة استعلائية للشعراء، وشماعة ذات أعذار وتبريرات للمتلقين لاتخلو من طرافة، ويرى (فرانسيس بيكون): أن الشعر كان يعتقد دوما أنه على شيء من المشاركة مع الألوهية، لأنه يرفع الذهن ويقيمه باخضاع ظواهر الأشياء لرغبات الذهن، في حين أن العقل يقيّد الذهن ويحنيه نحو طبيعة الأشياء)) (2).
وكل ذلك امتياز للفهم والتلقي وليس صفة في النص الشعري، وهو امتياز مصنوع من المتلقين أولاً ومن الشعراء ثانياً فهذا امرؤ القيس يقول: (3)

تخـــيّرني الجـــن أشـــعارها ... فـما شـئت مـن شـعرهن اصطفيتُ

وربما عبّر شاعر آخر عن ذلك برسم صورة وصفية للكيفية التي يلهمه بها الجن والشياطين ما يقول من شعر راسما شيئا من تلك الكيفية بقوله: (4)

إن الشـــياطين أتـــوني أربعـــة ... في غـــبش الليـــل وفيـــه زوبعـــة

(2) القول بنظرية الشاعر المطبوع في مقابل الشاعر المصنوع، لأن الطبع عندهم هو العاطفة هو الفيض الوجداني، فالطبع في الشعر يشبه الحدس الباطني، الطبع الوجداني حدس باطني يحصل به شيء من علم في استقبال المعنى والتعبير عنه شعريا، والمسافة بينه والإلهام قريبة تتصل بصفاء القلب من الشوائب وانحياز الوجدان كله إلى قصد العاطفة في الخلق والابتكار، لأن الاحساس بالاشياء هناك وجداني مجازي عبر اجتهاد فني في استثارة اللغة ببناء لغة للشعر، واجتهاد

في تصّور الأشياء وتصويرها، ورؤيا تتمثل الوقائع والأشياء عبر درجة عالية من الأحساس بكل ذلك، ان توفرت للشاعر أبدع، وان لغيره أجاد في فنه.

(3) عدم القول بتعريف جامع مانع للشعر، أعني الشعر عند الاستثنائيين الذي يبدعون شكلاً لكل تجربة أو يكادون، وليس أولئك الذين يؤدون بالشكل أشعارهم الذين قالوا بتعريف للشعر صرّح به قدامة بن جعفر بقوله: أن الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى. فهو تعريف مصنوع لاشأن للشعرية بمعناها الجمالي الفني به وإنما كان القول به جزءاً من سياسية النقد في الوصف والتقعيد والتحديد وليس في أن يتعمقوا لكل تجربة خصوصيتها، وللمعنى الشعري صفاته المتقدة بالتأمل والتأويل.

(4) وضوح ثنائية (القاعدة – التطبيق) على ثنائية (التعليل – التليل) لأن القراءة النقدية المنتجة تنطلق من التعليل إلى التحليل ومن الوصف إلى التصنيف إلى التحليل إلى التأويل إلى استشراف المعنى وتأشير سماته. أما القراءة النقدية الواقفة فهي تنطلق من القاعدة أو المعيار السابق على النص والقراءة معا لتبحث له عن تطبيقات، تبحث للمعيار عما يناسبه وللقاعدة عما يلبي اشتراطاتها، ولهذا يصعد الأداء بالشكل ويشيع وهو ما تضعف معه الشعرية، ولا تتبدّى للمتلقي إلا في صياغات تقليدية ولهذا، فإنه لما أزدهر النقد على وفق ثنائية (القاعدة – التطبيق) أزدهر الأداء بالشكل وصار نادراً الشكل المتعدد المتجدد مع كل تجربة حين صارت الشعرية العربية إلى الأداء بالشكل، صارت القصيدة تؤدي الشعر أكثر مما تؤدي نزوع الشاعر إلى القصيدة بمعنى التفرد والاستثناء، صارت القصيدة صدوراً عن الشعر، ولم يعد الشعر يثرى بالقصيدة، صارت الإضافة بالبخل هي السائدة العامة والتقليد هو السيد.

بدأ الأداء بالشكل يتصاعد في الشعرية العربية في الصياغات التي أخذ فيها الشعراء الكبار يقلدون في بعض شعرهم بعض شعرهم، وهذا شيء طبيعي ولكنها حال انتقلت من مستوى (التقليد الذاتي) الذي يكرر فيه الشاعر تجربته الشعرية في قصائد متعددة، يستنسخ في بعضها بعضها الآخر، إلى مستوى التقليد الموضوعي الذي شاع فيه الاتباع وحسن الاتباع، بان يقلّد امرأ القيس شعراء هم دونه، فيشيع تقليد الكبار من لدن الشعراء المبتدئين، وهو ما جعل الشعر صنعة، يتتلمذ فيها اللاحق على السابقين في الأداء وليس في الإبداع حتى

صارت، الرواية والتلمذة والصنعة مكونات لافتة للشعرية العربية، وهنا صار الشعراء يؤدون بالشكل قصائدهم فصار الشعر مفهوماً انطلاقا من هذا؛ انطلاقا من الأداء بالشكل وليس من شكل الأداء، وهذا الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه يذهب إلى هذا حين يقول: ((ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولست أفضّل في هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها؛ أن المطبوع الذكي لايمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض، كما قيل: ان زهيرا كان راوية أوس، وان الحطيئة راوية زهير، وان أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جويرية فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم)) [5].

لاشك في أن تمثّل تجربة الآخرين في الشعر شيء على قدر من الأهمية في التجاوز وليس في التقليد، في الأضافة وليس في الاتباع، ولهذا فإن صدور المتأخر عن تمثله لتجارب المتقدمين، بحسن في التقليد وبراعة في الاتباع تؤسس بقوة للأداء بالشكل وتنأى بالشعر عن الصور التي يظهر فيها للتجارب الاستثنائية أشكال متفردة في مكونات الأداء؛ معجما أو إيقاعا أو تصويرا أو بناءً أو تركيبا أو دلالة أو غير ذلك. ذلك أن الشاعر – في أي عصر كان – إنما يصدر في إبداعه عن مؤثرات حضارية سابقة عليه وأخرى معاصرة له، وأوقعها تأثيرا ما كان في حقل الفن الشعري، ومعنى الأداء بالشكل هنا في حسن اتباعه لفاعلية المؤثرات الحضارية فيه، ولكنه حين يسبق تلك المؤثرات عبر شكل التعبير، بان يجعل لتعبيره الشعري شكلا ينجزه التعبير نفسه، وان اجتهاد النقد في الكشف عن شكل التعبير المتميز الذي يرد فيه الخطاب الاستثنائي هو مدار عناية النقد الأدبي. ولما كان الشعر في بعضه إبلاغا واخبار فإنه في بعضه الآخر إيحاءً ومجازا باعثا على التأمل والتأويل، وان العناية بالابلاغ والاخبار والمضامين والافكار تسحب الشعر إلى الصنعة التي يؤدي الشكل فيها وظيفته المباشرة، وهنا يجتهد الشعراء في الأداء بالشكل، أما عند العناية بلغة الايحاء وكلام المجاز وفاعليته التأويل واقتراح التعبير الشعري حاملا شكلاً جديدا في صياغة معينة، فإن ذلك كله يتيح للشعر أن يتطور وللنقد أن يذهب بعيداً في الكشف عن نظريات جديدة ومناهج متجددة تعنى بالكشف عن النص واستشراف معانيه الشعرية، النقد مطالب على أية حال بنظريات جديدة في الكشف

وطرائق في الاستقبال والاستشراف قبل الاجتهاد في إفهام النص لمتلقيه لأن ذلك شأن جزئي، أما نظريات الكشف عن النص وطرائق استشرافه فشأن جديد دائما.

الانتقال من شكل الأداء إلى الأداء بالشكل، انتقال من الطبع إلى الصنعة، ومن الابتكار إلى التقليد، ومن التأسيس إلى الاستنساخ أو الاجترار. ولهذا كشف عصر الأداء بالشكل عن حسن اتباع في اللغة والمعجم الشعري، والايقاع ومحسناته ذات الأثر الموسيقي، وأساليب رسم الصورة وكيفياتها، وأشكال البناء وانماطه، وظواهر التركيب وخصائصها ومعانيها، وهكذا صار الشاعر ينظر إلى السابق مصدراً ثابتا وإلى راهنه التزاما بمعطيات ذلك المصدر ومحدداته. وهنا شاعت ثقافة اتباعية، في الدين والسياسة والأدب ومنه الشعر، اقتضتها ضرورات ملحة، حتى بدا الشاعر الذي يخرج قليلا عن انماط الاتباعية غير متصف بالجودة، فذو الرمة ربع شاعر لانه لايحسن المديح ولا يجيد الهجاء كما يبدع في الوصف ولا سيما وصف الأبل. وصارت هناك ثقافة نقدية تنتسب أكثر لدعاة الاتباع، لأن عصور التدوين والتأسيس الحضاري تقتضي ذلك، وربما لو أشاعت غير ذلك، لما كان الأمر في صالح الثقافة العربية في هذا الاتجاه، فالأداء بالشكل ضرورة ثقافية حضارية في أواخر عصور الاستشهاد وبعدها، لم يكن لهم منها بدٌّ. ولهذا كانت لغة المصطلح النقدي حينذاك مبنية في جزء كبير منها على هذا من مثل: حسن الاتباع، عمود الشعر، عيار الشعر، نظم الشعر، إتباع السلف، نهج السابقين،.... يضاف إلى كون ذلك ضرورة في عصره، أن القدماء ألتزموا بتقاليد في شكل الأداء كانوا فيها أقرب إلى الأداء بالشكل، بمعنى يلتزمون بتقاليد يجتهدون في اتباعها، ويقلد بعضهم بعضاً فيها، من تلك التقاليد ان قصة الثور مع كلاب الصيد تنتهي بانتصاره اذا كانت القصيدة في المدح والفخر أو الوصف وغيرها ولكنها في غرض الهجاء فقط تنتهي بانهزام الثور ومقتله وانتصار الكلاب [6] وكأن القصة لغة رمزية في معنى الانتصار في شؤون الحياة عامة، والثور مقدم في انتصاراته إيحاءً رمزيا بانتصار من يماثله في القوة والصلابة، كما في التشبيه بالاسد في الشجاعة وبالبحر في الكرم.

ورمزيته في الخسارة والموت فريسة لكلاب الصياد، مدعاة تأسّ للخاسر أو من فقد عزيزاً. وهذا أقرب إلى العرف، مثل الوقوف على الاطلال عندهم، ووصف الرحلة، وسائر الرحلة، وسائر ما يتصل بظواهر الواقع عندهم مما هو أقرب إلى العرف والمواضعات منه إلى عناصر لغة الأداء الفني، عناصر أشكال التعبير، بما يشير إلى التقليد في الأعراف والاتباعية فيما هو متصل بها عند شعراء ما قبل الاسلام، في حين هم فيما سوى ذلك يجترحون الجديد

ويتنكرونه ويقصدون الأصالة ويتوخون الفرادة، ولهذا تقرأ أشكال الاداء عندهم عالية، بما تبدو فيه أعلى من الأداء بالاشكال. مع أن الثقافة الشفاهية وفاعلية الرواية تسهم في التلمذة وظهور الأداء بالشكل.

لكن ما حصل في أواخر عصر الاستشهاد وما بعده تلك الاتباعية في الاعراف والمواضعات وغيرها مما لاينبغي التقليد فيها، حتى تشابهت اشكال الأداء وغلب عليها الأداء بالشكل على نحو لافت، سادت النزعة الوظيفية وعناصرها التعليمية في انتاج الشعر واستقباله ونقده، حتى صارت ثقافة عامة لدى الخاصة فضلا عن الرأي العام. وقد تبدو الخروجات عليها بعد ذلك قليلة عند شعراء (الخط الرسمي) مثل أبي نواس وأبي تمام وقبلهما بشار بن يرد ومسلم بن الوليد. ولكن تلك الخروجات بدت أكبر وأعمق لدى شعراء (الخطوط غير الرسمية) كالخوارج والمتصوفة والصعاليك والشعراء الموسوسين ومن هم في عدادهم. حيث انفتح كثير منهم على أشكال من الأداء جديدة كالتصوير عند المتصوفة، والطبع عند الصعاليك، والدلالة عند الموسوسين، والبناء عند الخوارج. والاجتهادات في قلب بعض الأبحر من أوزان الشعر عند شعراء آخرين، والاجتهاد في صياغات بنائية أو أشكال من الأداء مختلفة جزئيا لعل أبرزها (الموشحات). كل ذلك يعبر عن توق فني للأبداع في اشكال متجددة، وإلى أن النزوع للأداء بالشكل مرحلي وليس دائما.

وهنا نشير إلى أن إبداع الشعر أو انتاجه يتنازعه اتجاهان، أولهما: تعدد أشكال الأداء. وثانيهما: أحادية الأداء بالشكل. وهذا التنازع نلحظه في تجربة الشاعر الواحد، وفي تجارب الشعراء في كل عصر، وفي الخطاب الشعري لدى كل أمة. على أن التعدد ثراء في الإبداع. والأحادية ضمور في النزوع الفني، وإشاعة للتصلب والجمود. ويمكن أن نؤشر على حال هذا التنازع بين (شكل الأداء والأداء بالشكل) في الشعرية العربية، جملة من الملاحظات يمكن ايجاز أهمها فيما يأتي:

(1) اللغة في الشعر انجاز باعث على الايحاء والتأويل قبل أن تكون قصداً عقلياً مؤديا إلى معان مخصوصة، ((وان الشعر، انما يقوم أكثر ما يقوم عليه، على التوصّيل إلى احداث لغة شعرية داخل اللغة الأم، بتحويل العلاقات العمودية بين الألفاظ ومدلولاتها الطبيعية إلى علاقات افقية مجازية بينها. لكن إبداع هذه اللغة يبقى من أعسر ما يتعاطاه مستعملو الكلام))[7] فالشاعر في سياقات إبداع القصيدة يبدع لغةً ثانية، بالشعر نستشرف العالم عبر الكلمة، ونستقبله من خلالها، نحاول

باستمرار إعادة استكشاف الأشياء أو اكتشافها، هو تجدد مستمر في الفهم والإدراك والتعبير، ولهذا فهو عصي على التحديد والتعريف الجامع المانع، في الشعر تنفتح إمكانيات التعبير الفردي إلى حدود بعيدة وإمكانيات غير متناهية نسبيا، وتنأى عن التقيد الدائم بالمعيار المعدّ سلفا، هي تتعمق لكل معنى كلامه الذي يبدو وكأنه لايعبر عنه غيره. فالشعر يقيم علاقات جديدة متجددة بين الدال والمدلول، واثر ذلك يكون الإدراك بالشعر عبر حاسة اللغة جماليا فنيا يفوق في تأثيره وإمتاعه الأدراك بالعقل، ولاسيما في سياقات لا يحسن التعبير عنها إلا الشعر، أو على الأقل هكذا تبدو. ولا أظن أن اللغة تصبح وسيلة إدراك استثنائي لدى الشاعر الحقيقي إلاّ حين يبتكر، حين يكشف عن نفسه والعالم من خلالها بصورة لا يستطيعها سواه، بصورة ليست موجودة عند غيره، ولهذا عبر الزبيدي في التاج مما تواضع عليه القدماء من أن الشاعر إنما سمي شاعرا ((لسعة معرفته وشدة فطنته وقوة عقله وإدراكه ورقة طبعه واحساسه وعظيم اجادته، ولأنه يشعر مالا يشعر غيره، أي يعلم، والشاعر الحق، كما تفيد معظم أحاديثهم وتصريحاتهم المتشابهة في مضمونها، قادر على أن ينفذ ببصريته الثاقبة وشعوره المرهف ونظره الفاحص المدقق إلى مالا تنفذ إليه بصائر الناس وأعينهم)) [8]، كل ذلك اتصالاً باللغة عند التعبير الشعري، وكشفا عن المعنى الشعري بكلام القصيدة، وهو ما تجيء القصيدة عنده – كل قصيدة على انفرادها – شكلا في الأداء الشعري متصفا بالخصوصية، لانه يبدع اللغة ولا ينتج الافكار، يبدع اللغة كاشفا عن نفسه وأفكاره الشعرية في آن معا. هذا في الصدور عن شكل الأداء في الشعر، أما الصدور عن الأداء بالشكل فالمسألة مختلفة تماما، والذين نظّروا لها انطلقوا من مقومات الأداء المعدّة مسبقا ومن كيفية تطبيقها في صناعة الشعر ثانيا، فالشعر عندهم صنعة وتقليد، واللغة اتباع واستنساخ في كل مستوياتها المكونة للخطاب الشعري، وربما عبّر علي بن سليمان التميمي في كتابه (كشف المشكل في النحو والتصريف) عن هذا الاتجاه حين قال: ((أما الشعر في نفسه فهو الدرجة العليا من الكلام كله، بعد الكلام الإلهي والكلام النبوي، فهما فوق كل كلام، وفوق كل ذي فوق، لبلاغتهما وشرف المتكلم بهما، وما سوى هذين من كلام العرب فيكون على مرتبتين: علياها النظم لما جمع من البلاغة والوزن والقافية، وسفلاها النثر

لتعريه عن الوزن والقافية)) [9] فالشعر عنده مقدم على النثر، لـيس لأن اللغـة فيـه انجاز جديد متجدد بل لأنه صنعة يصدر الأداء فيها عن شكل معلوم هـو بلاغـة عمود الشعر وثوابت علمي العروض والقافيـة وفي النثـر لا يتقيـد الأديـب بغـير ضوابط اللغة وقواعدها القياسية التي يتقيد بها الشاعر أيضا كما في كل لغة وفي كل جنس أدبي. وهـذا لـيس هـو مـا يرفـع الشـعر عـلى النثـر، لعـدم وجـود مرتفـع ومنخفض، فالمرتفع هو شكل في الابداع متجدد والمنخفض أداء بالشكل الواحـد مقيد، في أي فن كان، وفي أي جنس أدبي ومنها الشعر.

(2)الايقاع في الشعر لغة والمعنى الصادر عنها فيه، معنى ايقاعي، والايقـاع في الشـعر لون ذو درجات متعددة كثيرة، تلك الـدرجات هـي مـا تؤلـف موسـيقى الشـعر وثريها وتعددها هو الدلالة الأولى على ثراء شكل الأداء وجدتـه وعمقـه الفنـي، وغياب التعدد والجنوح نحو الآحادية هـو الدلالـة الأولى عـلى الأخـذ باسـلوب الأداء بالشكل، أعني الشـكل المصـنوع المعـدّ في تجـارب السـابقين مـن الشـعراء والمفصل في طروحات السابقين من النقاد. وهذه الخاصية في الشعر العـربي أكثـر، لخصوصية اللغة العربية في نوعي الإيقاع: الكمي الصـادر عـن قواعـد عـروض، قواف، تكرار، تجنيس، سجع، اقتباس،...) والايقاع النوعي الداخلي الصادر عـن موسيقى اللغة نفسها، وهو مايصدر في عمومه عـن ((مجموعـة متكاملـة أو عـدد متداخل من السمات المميزة، تتشكل – بجانب عناصر أخرى – من الوزن والقافية الخارجيـة – أحيانـا – ومـن التقفيـات الداخليـة بواسـطة التناسـق الصـوتي مـن الاحرف الساكنة والمتحركة، ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسـق زمنيـة الطبقـات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي، من حدة أو رقة أو ارتفـاع أو انخفـاض أو مدات طويلة أو قصيرة)) [10] فالايقاع الداخلي يصدر عن نوعية أحرف الكلمة الواحدة وانسجامها وتناغمها في سياق الجملة، وما يحدثه ذلك الأنسـجام وذلـك التناغم من أثر نغمي يمنح ايقاع الوزن جمالا فنيا ويجعله متميزا في كل قصيدة عنه في قصيدة أخرى وان كان بحرهما واحدا، بما يشعر معه المتلقي بانسيابية موسـيقية للكلام الشعري، ليس فيها تعثر أو نشوز، وكأن أبرز وظيفة للإيقاع الـداخلي هنـا رفع رتابة التكرار الصادرة عن الايقاع الخارجي من وزن وقافية وغيرهما، وتغيب معه رتابة المتواليـة النمطيـة لايقاعـات البحـر الشـعري وقافيتـه [11]، ولاسـيما أن

موسيقى الشعر تنشأ عن علاقات الألفاظ في شكل البنية التركيبية للجملة الشعرية. وكل ذلك اتصالاً بأحساس الشاعر باللغة وصدوراً عن كونها كلاما شعريا لديه. فالعلاقة بين الشاعر والقيدة وجدانية إبداعية، وبين القصيدة والمتلقي اليومي إمتاعية فنية جمالية وبين القصيدة والناقد منهجية تأويلية. وكلما ارتفع أثر الايقاع الداخلي في القصيدة بدا شكل الأداء أكثر ثراءً وأدلّ على التنوع. أما النظر إليه برؤية معيارية مسبقة تعمل على تقعيد الشيء أو القصيدة من خلال ضوابط تلزم بها الشاعر في أشكال الايقاع كلها ضمن النوعين الرئيسين فذلك يعني الأداء الشعري بالشكل المقيد ذي البعد الواحد، فالبلاغة المعيارية تعنى بالايقاع، وأحسن البلاغة عندهم: ((الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الألفاظ موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي، وإرداف اللواصق وتمثيل المعاني)) [12]، فهذا كلام جميل في النقد إذا كان قراءة وصفية في نص شعري اتصف بهذه الأوصاف، أما اذا كان شروطا لازمة فليس له أن ينهض بالشعر خارج دائرة النظم والصياغات الصناعية. لأن المبدع قد يخرج على هذ في قليل أو كثير ومع ذلك يأتي بشعر جميل مؤثر. ((ولعل أسمى ما يمكن أن يصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الايحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبُعْد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم. وقوة الايحاء هذه هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول إلى المدلول العادي للألفاظ، وهذا ما يتطلب من الشاعر أن يكون ذا حس دقيق مرهف وذا خبرة عظمى في تخير الكلمات الدالة الموحية)) [13]، لان حوار روح الشاعر المرهفة مع نبض الكلمات هو ما يمنحها ايقاعها ويضفي على ذلك الايقاع حيويته. وان قراءة عناصر الايقاع وجزئياته في شكل شعري من نص غير تقليدي هي قراءة وصفية، تصف وتحلل وتصنف وتشير إلى المعنى أو توحي به ولكنها لا تصنع قواعد نهائية دائما. ان شكل الأداء الايقاعي في الخطاب الشعري متطور متعدد متجدد دائماً أما الصدور في قول الشعر عن الأداء بالشكل فانه يضع عناصر الايقاع في قولب محددة وينسج على منوالها الكلام قبل أن يقوله، لأن القاعدة كانت قد قالته قبله،

فهو طوع لها وتوق لتطبيقها، ولكنه حرية في شكل متجدد أكثر منه قوالب لاشكال نهائية.

(3) تمثل الصورة الشعرية، في صفاتها الفنية أو الأدبية أهم مكوّن يتبدّى الشكل الشعري في خلاله ويتجلى للقراءة، ومما يميزه من المكونات الأخرى أنه يضفي عليها عمقها الفني ويكسبها أبعادها الجمالي، فالصورة تخرج بالضرورة السياقية باللفظ من دائرة المعجم إلى انفتاح الدلالة التصويرية، ويكتسب الايقاع في كل عناصره منها حيوية التأثير وفاعلية التعبير، الصورة جذور حية بانساغ ثرية تغذي شجرة النص بقوة وفيض خاصين، بالصورة تتمثل الذات الشاعرة أشياءها، وتعيد إبداعها، فالصورة هي التي تمنح شكلاً معينا لحالات الفكر، بل ما يحس به الشاعر من تداخل بين الفكر والعاطفة)) [14]، ولما كان إيقاع الكلمات محسوسا، وإيقاع الصورة والفكرة متخيلا، فإن التناغم والتناسب بينهما في ابداع الشكل الشعري هو ما يفضي إلى تعدد أشكال الأداء.

شكل الصورة في الخطاب الشعري عنصر لافت في شكل الأداء ينأى عن التقليد ويتصف بالاتباعية في الصور التي تتوفر على اضافات للواقع أو لعلاقاته، لأساليب التعبير عنه أو لكيفيات تمثله، لأن الشعر في قيمته الأبرز شكل تصويري، ذلك أن ((لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم ((الصورة)) فالصورة واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه)) [15]، وان عناصر الشكل في الصورة ايحائية تأويلية ويندر أن تكون سببية تعليلية، ولا سيما في كثير من الصور التي هي شكل الأداء الشعري للقصيدة، وهي في الشعر عامة ((شكله الفني الذي تتخذه الالفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز.... وغيرها من وسائل التعبير الفني)) [16]، ولذا لم تعد الصورة مقتصرةً على أساليب البلاغة والبيان إنما اتسعت إلى كل ما يدخل فاعلا تصوير ما في إبداع المعنى الشعري أو الايحاء به، ولذا أغنت الصورة شكل الأداء وانفتحت به إلى التعدد غير المقيد.

أمـا في قصيدة الأداء بالشـكل فـإن الصـورة تـأتي إنتاجـا، للمعنـى الفنـي خاضـعا لمواصفات محددة تواضع عليها الشكل الشعري السابق المسـتقر، فالشـاعر فيهـا يصـدر عـن مواضعات السلف والناقد في القراءة يصدر عن توافقات النظر النقدي القـديم، ولـذا يشـيع الاتباع وتصبح الصورة في الأداء بالشكل مادة للنقد التعليمي الذي يتفق فيـه الـدارس مـادة نقدية (أساليب وطرق ومعايير) ويبحث عن حضور لها في النص، كأنه يخلع عليه حلةً مسبقة الصنع فالنص الذي لايتوافق معا يظل عريانا. مع أن ((الصورة إبـداع خـالص للـذهن، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقاربة أو التشبيه. انها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قويـة وقادرة التأثير الانفعالي ومحققة الشعر)) (17).

ان الصـورة الشـعرية تحيـل المتلقـي إلى الايحـاء والتأويـل، إلى التأمـل والحـدس والاستشراف أي إلى أشكال أداء. أما الصورة فتحيل إلى نزوع حسي تدركه الحـواس وتحـيط ب واسقاط مفهوم الصورة الحسي على خصوصية الصورة الشـعرية الايحائيـة التأويليـة و مـا يشيع ظاهرة الأداء بالشكل، ويرسم لها في أذهان المتلقين مقاسات ومعايير محددة، ويـدعو إلى التصوير الشعري انطلاقا منها أو التزاما بها على أن التفكير بالمعيار لحظة التعبير لا يبـدع شـيئا إدهاشيا.

ومن الأهمية بمكان تعرية الأداء بالشكل عبر قراءة صوره قراءةً تصـف الواقـع قبـل النص وبعده، وتعلل غياب الاستثناء في الصورة على الواقـع، وتحلـل كيفيـات الثبـات فيهـا وسلبياتها، وتلمح إلى امكانيات التغير والتغيير وايجابياتها من معان موضوعية أو فنية تقليدية، لتشير فيما يقابلها إلى أشكال الاداء المتحركة غير المسـتقرة التـي تجتهـد في الاضـافة، وتغـري بالمغامرة ويضيف الشاعر فيها إلى الواقع أشياء جديدة، يغامر فيها بالاضافات المتخيلة، يغامر فيها باضافات مفادا أن الصورة شكل وأن المغامرة في التصوير أشكال، وأن الثبات فيهـا أداء بالشكل والاضافة فيا أشكال من الأداء المفتوح.

(4) في تركيب القصيدة تتعدد الاشكال ومن ثمة تتسع الظوار التركيبية في لغة الشعر وفي بنـاء القصـيدة، وتتسـع إمكانيـات أشـكال الأداء وتضـعف طرائـق الأداء بالشكل في المكون التركيبي لأن عناصر هائلة على مستوى البنيات اللغوية حتـى من جهة القواعد القياسية للغة، ولذلك انفتح القدماء على تعـدد أشـكال الأداء في المستوى التركيبي في علم المعاني عامة، وقد كان الرماني رائداً في هذا الاتجاه في

كتابه (النكت في إعجاز القرآن) وكذلك الخطيب الاسكافي في كتابه الشهير (درة التنزيل وغرة التأويل) ((وتمثل نظرية الجرجاني في قوله: بأن (المعنى بنية) تـراكما معرفيا وثقافيا خلال أربعـة قـرون مـن الممارسـة النقديـة والتنظيريـة للاشـكال التعبيرية باختلاف مستوياتها وتنوع مضامينا... فجاء عمله تتويجا لجهود النقـاد والبلاغيين السابقين في بحث تجليات المعنى ومحاولة القبض عليه وتحديد قنواتـه من خلال النصوص الإبداعية)) [18] ونظريت في النظم من الطروحات النقديـة الرائدة في التمييز بين أشكال الأداء المتجددة والأداء بالشكل الواحد. حيث ألمح إلى أن التركيب النحوي والدلالة اللغوية ينفتحـان عـلى القـول باشـكال الأداء المتعددة المتجددة، ولا سيما أن النظم عنده هو ((اقامة بعض العلاقـات النحويـة والتركيبية بين معاني الكلمات)) [19] فالنحو بناء وتراكيب وان المعنى عامـة عـن العلائق التركيبية القائمة في سياقات الكلام بين عناصر الكثيرة.

وان قدرة الشاعر على تفعيل العلاقات التركيبية المختلفة وتمثلها نصيّاً للخروج بمعان شعرية جديدة هي قدرة فنية كاشفة عن تعدد أشكال الأداء أما التقيـد بـالاغراض التقليديـة المستقرة الشائعة في البلاغة العربية وعدّها رافدا وصيدا، ومعيارا معصوما للصدور عنه، عـن علاقات التركيبية في إبداع المعنى فهو قدرة أخرى معبرة عـن الأداء بالشـكل الواحـد. وهنـا تجيء التراكيب شب متقاربة في البنية والقصد الذي تؤديه وربما المعاني الفنية التـي يستشرفـها المتلقي. ان الخبرة وعي فني والتركيب شكل، وقدرة الوعي على إغناء الشكل هي ماتسـهم في فاعلية التراكيب فنيا وجماليا.

ان شكل الأداء في الشعر على المستوى التركيبي أشبه بالعلاج الذي يبث في الذائقة ماء الحياة، ومعنى الأحساس بالجمال، وان الارتقاء ب من مستوى القاعدة السابقة إلى التأسـيس الجديد، أعني الخروج من جسد القاعـدة إلى روحهـا... إلى نبضـها....إلى المـؤثر فيهـا... إلى السهل الممتنع لديها... ألى ما يجعلها أشبه بتأسيس جديد، كل ذلك يرفع عناصر تكوين الشعر وكيفيات تركيبه إلى مستوى شبه سحري، يكون الشعر إثره نوعاً ((من أنواع السحر، تتأثر بـه الحواس، ثم ينتقل تأثيره إلى الجهاز العصبي، فيهديء ما قد يكون به من اضطرابات، ويساعد في استقرار النفس القلقة، ولذلك كانـت مهمتـه، أن يولـد في الـنفس حالـة مـن الأحسـاس بالسيطرة على الذات، وشعورا بالارتياح للتخلص من النزعـات الكبوتـة أو الهدامـة. وهـذه الحالة أو الشعور لا يأتيان عن طريق (الموضوع) بل عن طريق (الشكل) الذي تتخـذه الخـبرة

في نفس الفنان)) [20]، ومثل ذلك التأثير وتلك الفاعلية لايحصلان في اتجاه الأداء بالشكل إنما في اتجا شكل الأداء المنفتح على التنوع الذي تستثمره القراءة باعثا على التأويل. وقبل ذلك هو حاضر في المتلقي حضوراً تأثيرياً وليس عابرا. والممتع هنا أن المتلقي يشعر مع ثراء التراكيب وتنوع ظواهرها أنه بين يدي عالم يتسع لاستيعاب تجليات الروح والتعبير عن فيوضاتها. أما مع الأداء بالشكل الثابت فيعيش الثبات على الوسيلة وجمود حدودها ووقوفها عند حدود تراثية سالفة، وهنا لاتقدح في الذهن آفاقا جديدة، ولا تنقدح اشارات مجازية جديدة ولهذا وجب النظر في القواعد البلاغية والنقدية واللسانية أيضا بمنظار النص وليس بحدود القاعدة، اعني النص الأصل، النص التأسيسي- وليس العابر أو الأرتجالي. ولا سيما أن التراكيب تتضمن بالضرورة الايقاعات ودلالات المعجم وعناصر الصورة، ولذلك كان ثراؤا في الخطاب الشعري فاعلا في إغنائه فنيا وجماليا.

(5) يأتي بناء القصيدة متوزعاً على أشكال متعددة، فهناك عند القدماء؛ قصيدة الموضوع الواحد، وقصيدة الغرض الواحد، وقصيدة الموضوعات، وقصيدة المقدمة ذات الغرض والقصيدة الحكائية (القصصية) ذات التماسك العضوي، لأن الاشكال الاخرى ذات بناء شعري تنفعل بالتصوير والايقاع والتركيب محتفية بنمط من وحدة شعرية، فيما يفرض الحدث على القصيدة الحكائية (القصصية) وحدة موضوعية وأحيانا عضوية. أما البيت اليتيم فنص شعري خاطف في إيجازه وكذا البيتان أو النتفة، أما القطعة فنص شعري غالبا ما يتصف بوحدة في الشكل والموضوع معا وبتناسب عضوي لافت وكذلك المقطعة (4-7) أبيات. أما المقطوعة فشأن مختلف لانها تتصل بالنص الذي اقتطعت منه، فشأنها للاستشهاد بوصفها شريحة مقطوعة من كل عام تنتمي اليه، فهي جزء من تجربة.

كان للقدماء مع البناء شأن جمع بين شكل الأداء والأداء بالشكل، فكان شكل الأداء ابتداءً ابداعيا صادراً عن تمثّل الواقع وحسن التعبير عنه، وأما الأداء بالشكل فهو عرف فني فرضته، أعرف الواقع المنقولة إلى الفن الشعري.

فمن شكل الأداء في المستوى البنائي ذاك الدفق العاطفي وفيض المشاعر والطبع الذي يحمل غير قليل من عناصر التفرد، عند الرواد من أصحاب المعلقات كما عند غيرهم من الشعراء الصعاليك والفتاك والفرسان، وأولئك الذين يقولون بين يدي حاجاتهم نصا شعريا

غالبا ما يتصف بالقصر، لأن قائله ليس شاعراً محترفا، ولكن نصه يزخر بشعرية الطبع؛ في مجازاته وتركيباته. هناك يصدر الشاعر وقائل الشعر عن طبع فني يتنفسه يجتهد من خلاله في إعادة صياغة الواقع شعريا ليس عبر تقليد صياغات الآخرين انما عبر احساسه بلغة الشعر وتمثله لكيفية التعبير، طبعا فيه، قبل أن يكون تقليدا للسائد. ولذلك قد يلحظ المتلقي؛ إنه حتى في المواقف التي يوظف الشكل الشعري توظيفا موجها لغايات مباشرة فإن صياغة الشكل تحفل بالطبع لا بالصنعة، وباثراء اللغة لا باجترارها، وفي نوادر الأعراب الشعرية، وألتقاطات قائلي الشعر والشعراء المقلين كثيرا، قبل المحترفين الكبار ما يدلل على هذا القصد بوضوح.

أما الأداء بالشكل في القصيدة الجاهلية أولاً فقد فرضته مقتضيات البيئة الاجتماعية والجغرافية، وألجأتهم إليه فاعلية الأعراف في كل شؤون الحياة ومنها الشعر، فقد كانت القصيدة عامة تنبني على وفق انموذج يتصف بالفرادة عامة، لما ينتظمها فيه من مكونات بناء بدءاً من الاستهلالات التي صارت تقليدا متضمنا الوقوف على الديار أو الاطلال ومخاطبتها على وفق صياغات معينة. واستذكار الحبيبة بوصف محاسنها وكشف الشوق إليها ووصف الناقة والرحلة ثم الختام بالغرض الرئيس، وفي كل ذلك ينتقل الشاعر بشيء من حسن التخلص، من موضوع إلى آخر حتى ختام القصيدة. ان بناء القصيدة عندهم على هذا النحو الذي شاع في مطولاتهم عامة حتى صار تقليدا أشاع نمطية الأداء بالشكل إنما يبرره أنه صادر عن طبيعة فيهم ولهم ولم تكن مبرراته من قوم آخرين أو مجرد تقليد فني فقط، ويرى عبد الجبار المطلبي أن أقوى الأسباب تتصل بعالم الصحراء الفريد، بذلك المجتمع البدوي، وتلك اللغة ذات الايقاع العنيف، وعادت ذلك المجتمع وسائله في العيش، كل ذلك متصلا بالسمات الروحية الاجتماعية التي يعيشونها وبوحي فاعليتها فيهم يقولون الشعر. في حياة الصحراء لاتمسك بالافق إلا خيالا وربما تسعى وراء الماء فيها وقد خالطك شعور أنه كالسراب، تلحقك فيه الغربة فلا تمسك بغير الراحلة ورحلها والصحب القليلين وحواراتهم، حتى بدت حوارات الشعر تجنح إلى اللفظ الموجز، وتستحسن فيها الاشارة وبلاغة الايماء، فإذا أطال القصيدة تنقل بين موضوعات عديدة متنقلا بفنية من واحد لآخر، يؤنسه في كل ذلك الصاحب والراحلة والأحساس بما يشبه الغربة المكانية فيحن إلى الأماكن التي ألفها ويصورها أحيانا مزدهرة غنية به وبالاخر [21].

الشاعر الجاهلي حين كان يؤدي بالشكل بناء قصيدته فانما هو موصول بالاشياء والتي فيه ومنتم لها، ومتصل بالاشياء المحيطة به ومعبر عنها، كاشف عن بنية علاقاته الانسانية والاجتماعية عبر صياغات الشكل الشعري، من دون أن يكون انجازه مجرد تقليد، انما هي فطرة يقولا وأفعال ينطقها وعلائق يبنيها، ولهذا كانت الكلمة فيه مؤثرة قريبة من واقع الفعل أو كأنها هو. كان يبني بالقصيدة ويستشرف، ولذلك أخذت منه مكان الاضافة من الانجاز.

بين شكل الأداء والأداء بالشكل مسافة شاسعة، هي ذاتها بين الأتباع والأبداع أو بيت التقليد والتجديد. وقد أشاعت القراءات النقدية السالبة أو تلك التي تساير النص من دون أن يكون لها نبض من قلب حي في جسد النص المقروء. وهو ما يمكن أن نلحظه في تراثنا النقدي في محورين أولهما: الثقافة السلفية الصرفة وثانيهما الثقافة المستوردة، وكلاهما تقعان في دائرة الأداء بالشكل.

من ثقافة السلفية الاتباعية الاحتكام للشائع المتوارث المرغوب في سياسة العرف والقبلية السياسية، وما ينظر في طرائق انجاز الغرض بمعزل عن كيفية ذلك الانجاز، من ذلك أن المديح غرض رئيس والهجاء كذلك وهما معياران في الاعتراف بجودة الشاعر وقوة شعريته، فإذا لم يعرف بهما فليس بشاعر استثنائي أو ذي بال، لأنهما يحققان الرض ووظيفته، رسوخا في التقاليد وامتثالاً للاعراف وتوظيفا للأداء الشعري، وهو ما جعل الشعر لاحقا فنا نخبويا رسميا، لأن المقدم فيه مرتفع بمقدار تمثله لأهواء النخبة ورغبات (الخط الرسمي) حتى غلب النزوع الاستهلاكي عليه، والتوظيفات السلبية في شؤون متناقضة، ومن أحكام القدماء في هذا أن الشاعر غير المجيد في الرغبات العرفية والسياسية المطلوبة وظيفيا لا فنيا هو شاعر غير مجيد. يقول ابن قتيبة: ((فهذا ذو الرمة، أحسن الناس تشبيها، وأجودهم تشبيها وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقرادة وحية، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع، وذاك أخّره عن الفحول فقالوا في شعره: أبعار غزلان ونقط عروس)) (22).

ومن ثقافة السلفية توظيف الكلام الشعري بوصفه كلاما مخيلاً توظيفا مؤدلجا لإشاعة قيم تحد من الخيال فهي ذات بعد واحد، ترى الخط الذي يصل بها إلى اهدافها ولا تعترف بكل الأشكال الهندسية الأخرى، وشيوع ذلك قاد لاحتضان السلطة السياسية لـ (وظائفية الشعر) لا لفنيته، تريد تأثيره لصالحها وليس للاجتهاد في فنيته، مع أن الصفة الشعرية بحسب ابن سينا في أن الشعر هو ((الكلام المخيل الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسيا غير

فكري، سواءً كان القول مصدقا به، أو غير مصدق، فان كونه مصدقا به غير كونه مخيلاً، أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الاقوال ولا ينفعل عنه)) [23]. ومن ثقافة المستورد أو الفاعل في تأثيره إشاعة الثقافة المهيمنة بنقل صورها وأشكالها جزئيا إلى الثقافات الأقل تأثيرا، لسبب بسيط هو أن العقل المنتج غلب العقل المستهلك، فصار الاعجاب بالمادة المصنوعة المستهلكة يطغى على الاعجاب بالعقل الصانع المبدع، فأخذ العقل التقليدي بتقليد المادة المستهلكة من دون تمثل للعقل المبدع الصانع لها. وهذا ما شهدته المجتمعات العربية في عصر الأحياء والنهضة ثم عصر التطور والتجديد حتى العصر التقني الذي نعيشه اليوم حيث غلبت تماما ثقافة الاعجاب بالمادة الاستهلاكية المصنوعة على ثقافة الأرتقاء إلى مجسات العقل الذي أبدعها أو مجاورة حافات العلوم أو حتى النزول لديها ضيافة. وفي الشعر ونقده بدا الشعر الحر ثم قصيدة النثر تصدران عن هيمنة الثقافة الغالبة على الثقافة المغلوبة وإذا كانت هوية الشعر الحر قد استقرت عربيا فإن هوية قصيدة النثر عصية على الاستقرار حتى اليوم، لأنها لا تتوفر على مقومات الروح الشعرية عامة، إنما على بعضها مما تحفل به أجناس النثر وتتفوق فيه على قصيدة النثر، حتى خرج بعض دعاتها من مساحة الشعر إلى مصطلح أدبي مجاور هو (النص) ولما بدت هجينة فقد صارت (النص عابر الأجناس) وهو ما سنأتي على قراءته في بابه.

ومن ثقافة المستورد ان مناهج قراءته متضمنة فيه أي مستوردة هي الاخرى فإذا سحبت إليه مناهج التراث أو اخرى ليست من تربته، لاتصل بها منها لطائل، وقد هيمن المنهج المستورد على قراءة الشعر العربي الحديث؛ رؤية ومنهجاً ومصطلحات حتى أشكل الأمر بتنوع مصادر الاستيراد وتداخلها وأحيانا تناقضها.

وانطلاقا مما سبق التنظير به فإن الاجراء التطبيقي النقدي الضارب في جذور النص الشعري هنا، هو الأقرب إلى الكشف عن جدلية العلاقة بين شكل الأداء والأداء بالشكل في الشعرية العربية القديمة. وهو ما ستذهب إليه هذه الدراسة في مبحثيها القادمين، عسى أن يسهم ذلك في إشاعة فهم للقراءة النقدية يجاور النص ويحاور انطلاقا منه، وليس تأثرا بما صارت عليه صورته الإبداعية عند الآخر المختلف.

أولاً: شكل الأداء / قراءة تطبيقية

لاشك في أن شعراء ماقبل الاسلام برعوا كثيرا في ابتكار أشكال الأداء لانطلاقهم من توق إلى الإنجاز، انجاز المعنى الشعري المجاور للمعنى المباشر أعني الواقع، ولأن أحساسهم بالأمر كذلك، فقد كانوا يتأثرون كثيرا بالمعنى الشعري الذي ينال منهم، مع أنهم يعرفون أنه واقعيا لاينطبق عليهم، والآخر يدرك مايدركون، ولكنهم يتعاملون معه بوصفه واقعا قاسيا، والآخر ينظر إليه فيهم على أنه أصابة جارحة، لأن الخيال الشعري قاس عليهم؛ يجرح أو يصيب أو يقتل، وقد تواضعت ثقافتهم في تلقي الشعر على ما قال به شاعرهم:

جراحات السنان لها التئامٌ ولا يلتام ما جرح اللسانُ

فالمعجم في لغة الشاعر الجاهلي شكل في الأداء لانه يصدر عنه طبعاً وليس تطبعا فطرةً وليس صناعة، وبذلك فهو شكل تأسيسي، غموضه معبرٌ لأنه متصل حتما بغموض الذات الشاعر، ووضوح دال على وضوحها. من ذلك أن أبا داود الإيادي يقول: [24]

رب ثور رأيتُ في جحر نمل وقطاة تُحمّلُ الأثقال

فالصورة هنا رؤيا تثمر معنى شعريا، فالثور وجحر النمل والقطاة والاثقال التي تحملها أي تُحمّل عليها قسرا، ارتفاع بدلالة اللفظ من مستوى الواقع المباشر والتصوير الوضعي إلى مستوى الرؤيا الفنية والتصوير الشعري، والكلام هنا بمجازيته ينفتح على التأويل، لان المعنى الظاهر العام هو (التجاوز على الآخر هو شكل احتلالي معين) وبالانفتاح على التأويل، تتسع القراءة على الجنس أو الاعتداء، المحال أو الاعتذار وغيرها. ولكن الجوهري هو أن الشاعر اقترح شكلاً تصويرا رسم في خلاله رؤياه. واذا كان التجاوز هنا بين المخلوقات الحسية يبرر للشاعر أن يقترح هذا الشكل ارتفاعاً بالحسي- إلى التخييلي، فإن الشاعر نفسه حين يذهب إلى العقلي يعبر بثراء المجاز على نحو لافت كقوله في الموت: [25]

انما الناس فاعلمنّ طعام خبلٌ خابلٌ لريب المنون

عطف الدهر بالفناء وبالمو ت عليهم يدور كالمجنون

تشبيه الناس بطعام خبل لفروسية الموت التي تطالهم بشراهة وقسوة، فالموت عنده مجنون يتناول الناس بالموت والفناء. ولما كان منطلقا من شكل في الأداء معنياً بالمعنى الشعري فقد أنجز معناه الشعري اتصالاً بمواصفات المعنى الشعري وليس مواصفات المعنى

الموضوعي الذي احتكم إليه النقد كثيرا في عصور لاحقة، فصار يؤاخذ الشعراء اذا صوّروا الموت بالمجنون أو صوّروا الدهر هكذا. ولهذا أخذوا على أبي تمام أن جعل الدهر مجنونا ويشرق بالكرام ويفكر وغير ذلك من صفات شعرية تصدر عن شكل الأداء، تؤسس للمعنى الشعري: [26]

– تروح علينا كل يوم وتغتذي خطوب كأن الدهر منهن يُصْرَعُ

– تحملت مالو حُمّل الدهر شطره لفكر دهرا أي عبأيه أثقلُ

– فما ذكر الدهر العبوس بأنه له ابن كيوم السبت إلاّ تبسما

ان المسافة الزمنية بين أبي دؤاد الإيادي وأبي تمام أطول من ثلاثمائة سنة غير أن أبا دؤاد ابتكر شكله في عصر فطرته الشعرية، عصر ابتكار الاشكال بحسب مقتضيات المعنى الشعري ولهذا كان مؤثرا ومقبولا. أما أبو تمام فأنجز شكله هناك في عصر الصنعة وحسن الأتباع الذي يخضع فيه شكل الأداء لمواضعات الأداء السابق وهي مواضعات معيار وليست سنن إبداع، ولهذا أرادوه أن يؤدي بالشكل السابق، لابشكل يستدعيه المعنى، ولهذا عدّوه خارجا عن عمود الشعر، بمعنى الخروج عن الأداء بالشكل إلى شكل الأداء المتجدد في كل نص استثنائي،فالشكل نسبي لأن المعنى الشعري تبدعه بالضرورة الاشكال المتجددة دائما، ويندر مع الشكل المقيد؛فامرؤ القيس الفطري الذي لم يقل عن رغبة أو رهبة بحسب توصيف الامام علي بن أبي طال (عليه السلام) له كان منفتحا على اشكال الأداء مبتكرا فيها مجددا، وسننه في هذا مدعاة تواصل معها وليس وقوفا عندها، إذ قال: [27]

أرنا مُوضعين لأمر غيْب ونُسْحرُ بالطعام وبالشراب

عصافير وذبان ودودٌ وأجرأ من مجلّحة الذئاب

إلى عرق الثرى وشجت عروقي وهذا الموت يسلبني شبابي

وقد طوفتُ في الآفاق حتى رضيتُ من الغنيمة بالإياب

ان من المعاني الكامنة في هذه القطعة، الظاهرة بين يدي التأويل، هذا الكشف عن تعدد الأشكال لأنا موضعين لأمر غيب، وتعدد الأشكال كشف، أما الطعام والشراب فسحر يديم ظاهره شكلاً ظاهراً، سحر مؤقت هو دون الشعر وأقل من الكشف، السحر هناك أداء

بالشكل، وأمر الغيب عند امريء القيس يستدعي أشكالا متعددة مذهلة. فايـدي الإيقـاع في الغيب كثيرة: عصافير وذبان ودود وذئاب وما هو أجرأ من كل ذلك، ايدي الايقاع في الغيب أكبر من أن تحيط بها بشكل واحد؛ تستدعي بالضرورة أشكالا متعددة. العروق أشكال والثرى كذلك وصلة الحياة بينهما كذلك أما الموت فأداء بالشكل هو الغياب، وحين تطوف في أشكال الحياة المدهشة ويحاصرك الغياب، فإن العودة راضيا بالاحتفاظ بحرية الاشكال غنيمة هي فوق الغياب وقبله !!!

في الشعر عامة ولدى الجاهلي خاصة وفي روح كل شاعر استثنائي دائماً هناك نـزوع إلى الاشكال اللانهائية أو هكذا يتمنون، لاتصال الامر بالتجدد والامساك بالحاضر، لأن الكلام الشعري حضور والمعنى الفني غياب، والشكل الواحد يضمر حضوراً واحد لافق واحد، ولهذا تغيب عنه الآفاق الأخرى؛ الآفاق الاخرى يقتضي عنها أشكالا أخرى، منطلقات أداء جديدة لأن الاحساس بها متجدد متعدد، والشاعر تـواق لأن ينفتح على الجديد بمثله لأن يتعمق لكل تجربة شكلا شعريا يصدر عنها، ويحسن التعبير عنها شكلاً تنجبه تجربتها ويحسن وراثتها بين التجارب.

أما إذا كان الموصوف من الواقع ظاهراً في الحس وبالدرجة نفسها مضمراً في الذات فإن الشاعر الفطري في لغته غالبا ما يفيض بساطة، لأن الأمر لا يتصل بغيبيات الواقع ولا بمجازاته الهائلة إنما بالقلب وبفطرته الطبيعية، هنا تجنح الفطرة إلى البساطة الظاهرة، إلى السهل الممتنع، إلى ما يكشف في غاية البساطة عن شيء موجع هو غاية في التعقيد، وهذا عند الشعراء عامة في كل العصور أعني الشعراء ولا أقصد الناطمين للشعر أو مجرد قائليه. الجاهلي يتوخى الاشكال المتعددة إذا كان التعبير في المطلق المتعدد مما يتصل بشأن الوجود وشؤون الأهواء الوجودية وصراعات الذات فيها، أما إذا اتصل بالقلب وفيضه والروح وصفائها فإن شكله الشعري يجنح إلى المألوف فيأتي اثره شكل هو (السهل الممتنع) وهذا في الشعر عامة ظاهرة لافتة.

هذا المجنون يقول في بعض شعره العذري: [28]

إذا جاءني منها الكتاب بعينه	خلوت ببيتي حيث كنت من الأرض
فابكي لنفسي- رحمةً من جفائها	ويبكي من الهجران بعضي- على بعضي-
واني لأهواها؛ مسيئاً ومحسنا	وأقضي على نفسي- لها بالذي تقضي

فالشكل هنا ينضج ببساطة يومية، لأن الذات التي أفصحت عنه ترزح تحت وطأة أشكال من المعاناة، أشكال من الأسى تقفلها؛ فهي أقرب ما تكون من الآخر، وأدنى إلى المتلقي من أية لحظة أخرى، ولهذا فلحظة التعبير يحضر الأفصاح متنفساً هائلاً يجاور غموض الذات ويكشف عنه، كأن الشاعر هناك حريص على أن يشاركه الآخر، حرصا لا شعوريا كأنه حرص دفاعي. ولهذا يقع الشعر الوجداني الغزلي ومنه العذري في مساحة شكل واحد، وان تعدد فضمن اتجاه واحد هو الكشف عن معاناة الذات بها تكون فيه فنية التعبير مفصحة عن أبعاد الغموض في ذلك، وهذا حتى في الخمريات حيث الاشكال المتقاربة ذات الاتجاه الواحد كما في قول شاعر خمار يخاطب الآخر: (29)

فانك لو شربت الخمر حتى   يظل لكل أنملة دبيبُ
إذن لعذرتني وعلمت أني   بها أتلفْتُ من مالي مصيبُ

ان إدمان الخمر عالم ذو أشكال وفنون، والكينونة فيه أعمق من الكائن، والمجاز عنده أكثر غموضا من الظاهر، والآخر ينظر إليه بعين الغياب عنه ومنه، بعين الجاهل به، والغاطس فيه ينظر إليه بمائه، فهو عالم مجازي غامض، هو أشكال تتبدى في صور وصياغات عديدة، ولذا لابد من التعبير عنه بكثير من الوضوح؛ الوضوح الشعري الذي يأتي بالآخر، ويحضر المختلف ويجلّي الغامض بين يدي أسئلة المتسائلين فيه وعنه. ولهذا يعبّر الشاعر عن شعر الخمر عن المضمر بالواضح وعن الباعث على التأويل بالتعبير، وعن الاسئلة بالصورة الاجابة لا الصورة السؤال، بالصورة الإغراء لا الغموض. قال أحدهم: (30)

وبتُّ أرى الكواكب دانيات   تنال أنامل الرجل القصير
أدا فعهن بالكفين عني   وأمسح غرّة القمر المنير

فالصورة خيال كاشف عن التأثير، أكثر منها واقع فاعل في آثاره، والشاعر به يعبّر عن إنجازه في جوار المعاناة، أكثر من المعاناة ذاتها، فهو فرح بالانجاز، دال على ابداع من نوع ما. ولكنهم إذا وصفوا الخمر ودنانها وفاعليتها جنحوا إلى شيء من المجاز كقول النابغة الشيباني(31)

تسيل أرواحها منها إذا ملئت   حتى تُفرّغ في موتى الأكاويب

فالخمر روح والبدن جسد، تسيل منه روحه كلما امتلأ لتنتقل إلى ميّت جديد هو الكوب فتبث فيه الحياة، فهي الكناية عن أن انتقالها إلى شاربها نوع من حياة، هو حياة جديدة يعيشها شاربها. الشكل هنا جديد منفعل بالمجاز لأن صورته في الواقع بسيطة (دنان خمر + أكواب خمر) فالواقع بسيط فضلا عن كونه مرفوض من كثيرين ولذا انتقل الشكل الشعري للتعبير عنه، للدفاع عنه، بشكل من الأداء جديد، بغموض باعث على التساؤل..!!!

حين يقبل الشاعر الجاهلي الواقع أو حين يعمل على تغييره أو حين يجاريه، فالشعر عند في كل ذلك إنجاز مجاور للواقع، والقبول بالانجاز أعتراف بتأثيريته، وكلما أنجز شكلاً في الاداء غير تقليدي بدا حضوره وتأثيره هناك لافتين في المتلقي، لأن شكل الأداء يجاور الواقع بمثله أما الأداء بالشكل فيكرره ويجتره ومن ثمة فلا يجيء إليه بجديد؛ حين نقرأ قول تميم بن مقبل:(32)

ان ينقص الدهر مني فالفتى غرض	للدهر من عوده واف ومثلومُ
وإن يكن ذاك مقداراً أصبتُ به	فسيرة الدهر تعويج وتقويمُ
ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر	تنبو الحوادث عنه وهو ملومُ

في الشطر الأول من كل بيت هنا يحضر الشاعر، وفي الشطر الثاني يحضر واقعه وهو هنا الزمن (الدهر) ضمن معنى جدلية (البقاء – الفناء). وحين يتصل التعبير به يصدر عن وعيه الفني في الأحساس بالأشياء (الفتى غرض.... مقدارا أصبت به... ما اطيب العيش لو أن الفتى حجر...) وحين يتصل التعبير بالواقع فهو (يعقلن) الأشياء والمعاني، يحتكم فيها معها إلى المنطق المباشر لحركة الأشياء: (للدهر من عوده؛ واف ومثلوم... سيرة الدهر تعويج وتقويم.... تنبو الحواث عنه وهو ملوم...) هو في هذه الأشطر الثلاثة مأخوذ بالتعليل بان الواقع يتأرجح على ثنائيته الأزلية (البقاء – الزوال) ولكن عبر تجليات هذه الثنائية في (واف – مثلوم + تعويج – تقويم + تنبو – ملموم) بما يعلل للمتلقي ثبات كل تناقضات واقعه الزمني على أرجوحة هذه الثنائية. أما في الأشطر الثلاثة الأولى فهو يصف مقترحاً فيما يصف شكلاً للتعبير عن الواقع شكلاً للتعاطي معه، شكلاً من معنى وآخر من لفظ، فأما الذي هو من معنى فـ (الاستسلام) وأما الذي هو من لفظ فالمجاز البسيط في المجاورة بالتشبيه (الفتى غرض) (الفتى حجر) والكناية عن معنى (تمني عدم الاحساس بالمعاناة) في (ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر)

فالنص يحتفي بتناسق عضوي وموضوعي وفني جعله يمثل شكلاً في الأداء بسيط، وهو أعمق في تأثيره من الأداء بالشكل المصنوع لضعف حيوية الروح الفنية فيه.

وحين صرنا إلى تأثير الحضارة في الشعر في عصور انفتاح تجربة الذات على الآخر صار شكل الأداء يتعدد أكثر، ويزدهر على نحو أعمق، ولاسيما أولئك الشعراء المأخوذين بترف الروح وثراء الذوق ومغريات الأسئلة كأبي نواس في خمرياته إذ يقول مثلاً: (33)

مازلتُ استلّ روح الدن في لطف وأستقي دمه من جوف مجروح

حتى انثنيتُ ولي روحان في جسد والدن منطرح جسما بلا روح

صار الواقع فنا جديدا وليس شيئاً مجاوراً كما مّر مع تميم بن مقبل، فهو في سكره يخلق واقعه، يستلّ روح الدن بلطف، كأنه يستعيد شيئا هو موجوده.. فروحه تستسقي من روح الدن، هو عافية وروح الدن على حالها مرض، فهو يريد معافاتها بان يستقي دمها، كأن الواقع عنده يتجدد إذا اجتازه وتمثّله، ومن ثمة فإنه انثنى راجعا لذاته لكينونته مستعيدا (أناه) فسيكون بروحين: روحه وروح الواقع، هو الأشياء؛ كأن لامعنى للأشياء مالم تكن روحها جزءاً من نظام أو نسقا في ارادته. وإذا كان هكذا حاله مع الخمر مع ما يذهب بالعقل مع ما يغطي الأنسان ويظهر الواقع بعنف، وذلك ايحاء بانه مع الأشياء الأخرى أوقع في الحضور وأعمق في التأثير؛ ويمكن أن نذهب في قراءة البيتين مذهبا آخر؛ أو جهة اخرى في التأويل، وثالثة في الكشف، ورابعة...، وذلك لسبب جوهري أن الشاعر هنا اجتهد في شكل الأداء الشعري.

فإذا انتقل أبو نواس للحب فسيجترح أشكالا أخرى كما في قوله: (34)

فالحب فوقي سحاب والحب تحتي سيولُ

فذا يسيخ برجلي وذا عليّ هطولُ

وللصبابة حولي مدينة وقبيلُ

وللحنين بقلبي محلةٌ ومقيلُ

وليس حولي إلا رياح حب تجولُ

شكل معناه هنا هو الحب وأداؤه كل الأشياء المحيطة به فهي كلامه في شكل حبه، فالحب معنى والحب شكل، أما السحاب والسيول والصبابة والمدينة والناس والمحل والمقيل والحنين والرياح، فهي ظواهر عنده في الأداء، هو في النص يبتكر شكل للأداء، ولا يؤدي بالشكل، فالصنعة افتعال. والشكل تجدد، ولغة البيان هنا في انجاز المعنى شكل يؤدي فنيته، شكل يوجده الشاعر ولا يصدر عنه، فالمتلقي منه يذهب للمعنى يستشرفه ولا يقيس بحدود القواعد ولا بآليات النقد المسبقة. الشكل هنا ذات شعرية خالصة، ولذا يحفل بحداثته منذ أكثر من الف ومئتي عام، والحال مفتوحة إلى ذائقة المستقبل، ولذا فالواقع من صنعه، فهو فوقه سحاب هطول، وهو بين جنبيه سيل، وهو في مسيرته عمق، وفيما يحيط به مدن وناس أو محل ومنتجع مزهر، وفيما حوله حياة تجول بأشيائها.

وربما اجتهد شاعر آخر في معنى الحب بان اقترح شكلاً للتعبير عنه يضمر صورة الانتماء الكلي أو الاستسلام، لا يشبه مامرّ عند أبي نواس وان كان من نسغه بثت الروح فيه جديدها، فجاء شكل أداء ولم يأت أداءً بالشكل؛ قال أبو الشيص: (35)

وقف الهوى بي حيث أنت فليس لي ... مُتأخّرٌ عنه ولا مُتقدّمُ

اجد الملامة في هواك لذيذةً ... حُبّاً لذكرك فلْيلُمْني اللّوّمُ

أشبهت أعدائي فصرت أحبّهم ... إذ كان حظي منك حظي منْهُمُ

إذا كان المعنى الشعري إبداعيا، فإن كيفيته الأبداعية شكل، ولهذا كلما أبدع الشاعر في إنجاز كيفية لم يشترك معه فيها إلاّ من يقلده كلما أنجز شكلاً استثنائيا في إبداع المعنى الشعري، وكلما اكتنز بفيض الفطرة الفنية وليس السذاجة العاطفية... كلما احتفل بحداثة شعرية تظل مع تعدد الأجيال وتباين الاذواق تحفل بنوع من حضور ونمط من قبول غير تقليدي، ذلك أن الشاعر هناك أبدع شكلاً ولم يصنع في ضوء شكل سابق.

ومما تميزت به الشعرية العربية التقليدية هو موهبة الشاعر في أن يتعمق لكل تجربة مباشرة شكلاً من الأداء يرتفع بها لمستوى التأثير في المتلقي عامة وفي متلقيه من الشعراء الآخرين خاصة، وهو يبتكر شكلا يجتهد في تقليده بمعنى أنه شكل في الأداء صار أداءً بالشكل عند من أخذ بتقليده، وان شيوع التقليد أشاع الأداء بالشكل وعدّ معطياته شعرا وهي نظم وليست شعرا بالمعنى الفني الجمالي الابداعي، بمعنى الشكل المتجدد، من ذلك أن

معنى (ذم الزمان ووصف الدهر بالقسوة والمأساوية وغير ذلك) معنى شائع تداوله الشعراء حتى ذبل عوده، غير أنه في بعض شعر المتنبي احتفل بشكل أداء اكتسب إثره حداثة قبول من ذلك قوله: (36)

ودهــر ناســه نــاس صغــار   وان كانــت لهــم جثــث صــخامُ
ومــا أنــا مــنهُمُ... بــالعيش فــيهم   ولكــن معــدن الــذهب الرغــامُ
أرانــب غــير أنهــم ملــوك   مفتحــة عيــونهم نيــامُ
خليلــك أنــت، لامــن قلــت: خــلّي   وإن كثــر التجمُّــلُ والكــلامُ

إن من يقرأ هذه الأبيات بعين الأداء بالشكل سيعلل فنية المتنبي هنا عبر الطباق والتقابل الدلالي في البيت الأول، وفنية التشبيه الضمني في البيت الثاني والتضاد أو الطباق والمقابلة في البيت الثالث، والتشبيه المقلوب والكناية عن صفة الغربة أو الانطواء في البيت الرابع... وهذه كلها أساليب بيانية شائعة في فن القول، ان صدر الشاعر عنها فإنما هو يؤدي شعره في ضوء شكلها، كونه ضوءاً تعليميا باعثا على إشاعة التقليد، وإنما تجب معرفته والاحاطة به لأجل تمثله أكثر من غاية تطبيقية، لان تمثّل الشيء قد يؤدي إلى تجاوزه إلى تخطيه إلى إبداع شيء بعده ليس تقليداً له... والمتنبي لاشأن له بهذا النمط من الأداء بالشكل، لانه غالبا ما يتعمّقُ لكل تجربة – وان جاءت يومية بسيطة – شكلها الاستثنائي المنفرد بالتعبير عنها المؤثر في إشاعة تقليده من الآخرين. هو في هذه المقطوعة مثلاً تعّمق لنفسه ما كان صادقا في التعبير عنه، وهو شكل التعبير عن (الأنا المتعالية، أنا الطموح، أنا الفوق والآخر، أنا الحضور والآخر الغياب) في البيتين الثاني والرابع شكل جديد في التعبير الشعري المرتفع (بالانا عاليا) والمنخفض (بالآخر حضيضا) وهو في هذا صادق موضوعيا في الانتماء لنفسية المتنبي المعروفة، ولو توخينا لهذا ما يدلل عليه في شعر المتنبي لاستشهدنا بعشرات النماذج، وأقل القراء صلة بالمتنبي يستطيع ذلك. ثم هو في البيتين الأول والثالث كان صادقا في الكشف عن نفسه حين تصف الآخر (الناس أو الملوك) فالناس عنده صغار وملوكهم أرانب، والناس عنده ضخام الجثث، لتدل (الجثث) على موت الضخامة. والملوك عنده مفتحة عيونهم ولكنهم نيام ليدل على انعدام البصيرة. المتنبي في كل ذلك جاء بشكل في كيفية التعبير، ولم يأت بمجرد تعبير صادر عن شكل شعري. هو كشف عن الآخر في اللحظة التي

كشف فيها عن نفسه، وهاتان اللحظتان كشفتا معاً عن اجتهاد في انجاز شكل استثنائي لهما معا. ذلك أن الشعراء الكبار لايكررون الشكل بوصفه نبض المعنى الشعري إلا إذا وقعوا في التقليد، لأن الشكل صادر عن كيفية في نبض المعنى الشعري، عن تمثل خصوصية، عن بصمات غير قابلة للتكرار، حتى في المعاني المتكررة في كل حين، كما في معنى (الخبر المحزن الذي يقع حقيقة ونعيشه واقعا غير مصدقين بواقعيته) إذ يقول المتنبي حين بلغه خبر وفاة حبيبته (خولة الحمدانية): [37]

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر　　فزعت فيه بآمالي إلى الكذب

حتى إذا لم يدع لي صدقه أملا　　شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

لأن الشكل هنا ذات شعرية، والأداء بذات الشعر، بالذات الشاعرة ينتج بالطبيعة الفنية شكلاً في الخلق متصفا بالفرادة ومتسما بالثراء إن المجاز العقلي والاستعارة المكنية في الشطر الأول من البيت الأول والكناية عن صفة عدم التصديق في الشطر الثاني من البيت نفسه، والكناية عن صفة الخبر الصحيح في الشطر الأول من البيت الثاني، والصورة الوصفية ذات الاستعارة المكنية الحسية في الشطر الثاني من البيت الثاني، كلها تقع في سياق الأداء بالشكل، وليست هي من المعنى الشعري في شيء وان كانت أدواته أو بعض وسائله. إنما شكل الأداء هنا أعني الشكل الجديد هو في تعمق الخطاب لنبض الحالة واقعيا واستشرافها فنيا، بما لا يبعثنا معها على التأويل بل التخييل في تمثل شكل الأداء لما كان للواقع من شكل عاشه الشاعر نفسه، فابتكر شكلاً في البيتين ظلّ مكتنزا بحداثته منذ أكثر من ألف من السنوات إلى اليوم وإلى احتمالات الغد.

شكل الأداء في الشعر فطرة إبداعية يتعمق الشاعر فيها باحثاً لكل تجربة شكلاً من الأداء الشعري يحتفي بالتعبير عنها، أو الإيحاء بها أو تصويرها أو أعادة تأويلها او غير ذلك، مما يكون الشاعر فيها منفرداً بالسهل الممتنع بالخطوة الواحدة في خطوات القوافل الاخرى؛ خطوة الانفراد لا خطوة التقليد، شكل الأداء ليس في مقومات الشعر بمعناها الوظيفي إنما في القدرة على الأتيان بها، وليس في طرائق رسم الصورة بل في كيفية إبداعها، كيفية تمثلها وإعادة إبداعها، شكل الأداء، تواصل في التجديد، وتعدد في التجارب، وثراء في الخصوصية، شكل الأداء نهر تعبره مراراً بماء متجدد وليس متكررا. الشكل روح تتعدد تجلياته في النصوص والتجارب، وليس جسدا يضمرا روحا واحداة. والشعراء الكبار أو غير التقليدين وحدهم

الذين يبتكرون لكل تجربة إبداعية شكلا هو نبض في جسدها، يغور ويثمر في الإحاطة والتمثل والتعبير ولذا فهو متعدد دائما، هو بصيرة الإبداع وليس مجرد بصره.

لم يكن الشاعر الجاهلي ينظر للغة الشعرية بمعايير مسبقة أو بقواعد يصطنع تطبيقها كانت القاعدة تصدر عن طبع فطري فيه لا عن طبع صناعي يؤديه، ولهذا فهو حتى في أشعار الافكار المسبقة هو ينتج شكلاً متصفا بالجدة، أما الشاعر الاسلامي بعد ذلك فان الموقف عنده حاضر، راهن يعيشه، معاناة يريد بثها كما كان سلفه الجاهلي غير أن اللغة عنده صارت وسيلة فكر أكثر من كونها فطرة مطبوعة، أعني أن الوعي بقواعد اللغة القياسية وكيفياتها في الأداء والتعبير وعي مسبق صادر عن الإلمام بالقاعدة، أكثر منه وعيا فطريا تنبني عليه القاعدة ولذلك صار المعنى شكلاً وليست الصياغة أو كيفية الأداء، كأن الشكل انتقل من توق الروح إلى الحضور المتميز إلى توق صياغة المعنى إلى الانفراد. ولهذا فإن ظاهرة السرقة أو التناص أو الفاعلية في الشعر القديم قد تمّ النظر إليها بعين المعنى المباشر أو الموضوعي أكثر منها بعين الشكل المتجدد للأداء، بوصف الشكل ذاتا شعرية والأداء مقومات صناعة، والذات هي التي تبدع الشكل بتفرد أما الأداء فهو يصنع الشكل بتقليد عام. من ذلك قول أبي الشيص السابق ذكره:

أجد الملامة في هواك لذيذةً ... حُباً لذكرك فليلمني اللوّمُ

إذ يعد القدماء أن المتنبي سرقه حين قال: (38)

أُحبّهُ وأحب فيه ملامةً ... ان الملامة فيه من أعدائه

فالمتنبي عندهم سارق وعند المعتدلين كالجرجاني هو من الأداء المناظر (النظائر والمتشابهات) ان الأداء فيها يحيل المتلقي إلى معنى موضوعي هو أن اللوم على محبة الحبيب توثيق لعراها في قلب المحب، فأبو الشيص يستمتع بلوم اللائمين، والمتنبي يجد لومه على ذاك الحبيب اعتداءً على الحبيب، وبالتالي هي تعمّق محبته أعني المتنبي للمحبوب. أما شكل الأداء فيحيل القراءة إلى أفق آخر هو أن أبا الشيص خاضع للمحبوب على أية حال يستلذ بخضوعه ويستمتع بلوم اللائمين على الخضوع، فشكل الأداء عنده في تميز الروح في البوح بطفولتها، في استمالتها للآخر لأن يتعاطف معها، شكله خاضع بريء في خضوعه، وشكل تعبيره منفرد في إثارة انتباه المتلفي فجدته متأتية من هذا المنحى.

أما المتنبي فشكله إلى التعالي لا إلى الخضوع فهو يستفهم (أ احبـه وأحـب فيـه ملامـة) كأنه يستنكر من نفسه ذلك ويستثقله عليها عكس أبي الشيص. ثم هو في الشـطر الثـاني يـرى الآخر المختلف عنه عدواً له، (فالملامة من أعدائه) واللائم له فيه من أعدائـه، هـو عـدو لمـن يلومه، عكس أبي الشيص. فالشكل عند أبي الشيص طفولة في الحب، انتماء للآخر المختلـف، فهو محب واللائم له حبيب أيضا لأنه يجعله يزداد حبا، وهـذا شـكل في الأداء يـوحي بمعنـى إنساني نبيل !! أما المتنبي فيستغرب من نفسه: كيف يحبه ثم كيف الملامـة فيـه ؟ ليـوحي بانـه يتأبّى على الخضوع، عصي على الخضوع حتى في الحب، ثم يوحي بان الآخـر عـدوه !! فجـدة شكل التعبير عند أبي الشيص تتبدى في كشفها عن طفولته وصدق الانتماء لديه وتوق الـذات إلى التصالح. أما جدة شكل التعبير عند المتنبي فانها على خلاف ذلك فهو قاس في حبه صعب وهو عدو لمن اختلف معه عليه. ولما كان المتنبي منتميا لقناعاته انتماء أبي الشيص فقد عدّ قوله خاصا به ولم يسرق من سابقه !! ومثل هذا قول أبي تمام:

ومـــا ســـافرتُ في الآفـــاق إلاّ ومـــن جـــدواك راحلتـــي وزادي

إذ يعد القدماء المتنبي سارقا له حين قال:

محبـــك حيـــثما اتجهـــت ركـــابي وضـــيفك حيـــث كنـــت مـــن الـــبلاد

إذ يرى الجرجاني في وساطته: أن هذا من أقبح ما يكون من السرق لأنه يدل على نفسه؛ باتفاق المعنى والوزن والقافية [39] فالمعنى أن كرم الممدوح حاضر موجـود بـين يـدي حاجـة الشاعر حيث حلّ أو نزل. وهذا المعنى الموضوعي، لايُلتفت إليه في قـراءة الشـعر فنيـا، لأنـه شأن عام، والاشتراك فيه ليس سرقة لأن الشاعر يعبّر عنه ولا يعبر به، فالمعنى متداول مشـاع من جهة الاشتراك طالما أن الأديب أو الشاعر يعبر عنه وليس به، لانك ان كررت أي قـول أو خطاب في قصد تذهب إليه فأنت به تعبر، أما إذا أخذت معناه وأعدت شكله محاولا الصدور عن شكل تنتجه له فأنت عنه تعبر وليس به، غير أن النزعة الوظيفية في فهم المعنى واسـتقباله هي التي قادت إلى هذا الفهم وذلك التفسير، على أن الحال تحتمل قراءة أخرى.

شكل أبي تمام في بيته غير شكل المتنبي؛ فالطائي ينسب طاقة حركته في الآفاق إلى فيض يد المدوح، الممدوح مع أبي تمام حاضر في كل آفاقه؛ بمعنى أن انتسابه لفضيلة الممدوح عامة وليست خاصة، هو لا يسافر إلا بفيض يده فكأن حريته مشدودة إلى حرية فيض الممدوح. أما المتنبي فينتسب إلى حبه للمدوح، إذ الممدوح حبيبـه وصـاحبه، أنّـى حـلّ أو نـزل هـو يحفـظ

للممدوح محبة خاصة، وهو هنا يشترك مع ممدوحه في الاخلاص هو وأياه بمنزلة واحدة، ليوحي بان حريته في الوفاء أو الاخلاص للآخر. وفي الشطر الثاني يرتفع بالممدوح عاليا مشيرا إلى فيض يد الممدوح على الآخرين، فالممدوح ذو سلطان واسع، حيثما أتجه المتنبي هو في سلطان ممدوحه (وضيفك حيث كنت من البلاد) ولك أن تقرأ: أنه بفيض يد الممدوح يسافر. المتنبي بمنزلة ممدوحه (محبك حيثما اتجهت ركابي) ومن ثمة فإنه حين يرتفع بمدحه يوحي بانه شاعر يرفع ممدوحه لانه مستأهل ذلك، وكأنه لايمدح إلا مرء هو مثله...!!! فشكل المتنبي في الكشف عن (الأنا العالية) وشكل أبي تمام في الاشارة إلى (خضوع الأنا) لفيض يد الممدوح، وكأني بالمتنبي مطلع على ذلك، وقد قال هذا بوحي ذاك، إدراكا منه لذاته وشكل تعبيره الشعري.

وانطلاقا من هذا نقرأ مقطوعتين الأولى لـ (بشار بن يرد) والثانية للمتنبي، بدا المتنبي فيها سارقا لبشار بمنظار من يقرأ بعين الأداء بالشكل؛ قال بشار: (40)

حظي من الخير منحوس وأعجب ... ماأراه أني على الحرمان محسودُ
اغدو وأمسي وآمال قطعْتُ بها ... عمري...تخيبُ وأموالي المواعيدُ
وأكرم الناس منْ تأتي مواهبه ... من غير وعد وفيه الجود موجودُ

أما المتنبي فقد قال:

ماذا لقيتُ من الدنيا وأعجبها ... أني بما أنا باك منه محسودُ
أمسيتُ أروح مثر خازنا ويدا ... أنا الغنيُّ وأموالي المواعيدُ
جود الرجال من الأيدي وجودهُمُ ... من اللسان... فلا كانوا ولا الجودُ

إذ يقول العميدي: ((من قال: ان هذه غير مأخوذة من كلام بشار، فقد عدم الفطنة والتمييز وحرم الرشاد والتوفيق وجهل مواضع الأخذ، واحتاج أن يُسقى شربة؛ تشحذ فهمه وتجلو طبعه وتزيل العمى والغمة عنه)) (41)

كلا المقطوعتين تؤسسان لشكل شعري تنفرد به كل منهما، مع أن الأداء بالشكل فيهما واحد؛ وزنا وقافية وألفاظ تقفية (محسود / المواعيد / الجود موجود) غير أن كلا منهما ذات شكل منفرد بخصوصيته، فبشار في بيته الأول؛ يندب النحس الذي حلّ فيه، ويعجب من حسد الناس له على ما يعيشه من نحس وحرمان، هو يصف واقعا يعيشه، موحياً بان قلبه

كثير، قليل في عينه، كثير في أعين الناس، مشيرا إلى طموح بعيد، ليس هذا الذي هو فيه من شأنه وان حسده الناس عليه. أما المتنبي فلا يرى ما هو فيه شيئا يلبي مراده وقصده، يستفهم باستنكار أنه لم يلق من دنياه شيئا مما يتوق إليه طموحه، وكأن الدنيا قد أعجبها حسد الآخر له على افلاسه من دنياه، فهو محسود على افلاسه؛ خير بشار حسوة طائر فيما المتنبي ينعى افلاسه، وبشار على حسوته محسود، فيما المتنبي على افلاسه محسود، بشار يصف الممكن البعيد والمتنبي يرثي العدم الذي يعيشه !! بشار في بيته الثاني يصف رواحه بين الغدو والآصال، بالخيبة، لأنه سعى (يغدو ويمسي) لم يحصل إلا على الأماني (مواعيد) هو ساع لاينال إلا الأماني وإلاّ الأخيلة. فيما المتنبي بدءاً هو ثري بالأماني؛ ثراء يد وثراء خزانة ولكن النتيجة ليست إلاّ أماني في أمان. ولهذا فبشار في بيته الثالث يصف الآخر المجاور بالكرم الممكن وليس الكرم الواقع أو الحاصل إذ يقول حكمة مفادها أن الكريم هو من يعطي ابتداءً وليس عن مسالة... فيما المتنبي يهجو الآخر مباشرة في كونه بخيلا، كرمه أمان وليس أفعالاً حتى يختم كلامه بالدعاء عليه وليس له. ومن ذلك فالمتنبي ناظر في أبيات بشار قبله معجب بها كثيرا ولكنه قال ناعيا نفسه مستذكرا ما كان من بشار. بشار يرى الخير ولكنه منحوس فيما المتنبي لايرى أي خير. وبشار يسعى ويقطف الأماني فيما المتنبي أمانيه التي يضمرها أكبر من سعة زمانه. وبشار يتوقع الجود من أهله فقط، يتوقع الأماني من باب تحقيقها فقط. أما المتنبي فلا يرى أهلا للجود، ولا يتوقع بابا ينفتح لأمانيه. فبشار واقع طموح ممكن التحقق. فيما المتنبي طموح جامح عصي علي التحقق. في الاداء بالشكل تأثر المتنبي ببشار ولكن في شكل الأداء كشف كل منهما عن شكل أدائه الخاص.

ثانيا: الأداء بالشكل / قراءة تطبيقية

الشعر في مضمره الفني وإيحاءاته الجمالية شكل، وفي مقومات أدائه شكل هو الآخر، غير أن انتاج القصيدة ألتزاما مسبقا بالمقومات، وتطبيقا آلياً لها واتباعا تطبيقيا لحيثيتها من دون فاعلية تغيير أو لمسات اضافة أو فاعلية حضور للذات الشاعرة، هو بالنتيجة أداء بالشكل، فهو تقليد وحسن اتباع وإجادة تطبيق، وهو في أجيال التأسيس مع العصر الجاهلي كان التزاما بتقاليد العرف لمقتضيات البيئة وضرورات العرف أولاً ثم التزاما بتقاليد شعرية تتطور ببطء ثانيا، ولكن الأداء بالشكل بعد عصر الاستشهاد صار تقليدا لما شاع عند السابقين، فصار الأداء يأخذ بالشكل القديم لقدمه، وبأعراف السابقين لتقدمهم الزمني،

وهو ما جعل الأداء بالشكل عند الاسلامين مسطحاً في اتباعيته باستثناء الرموز الشعرية الكبيرة.

فالوقوف على الاطلال في القصيدة الجاهلية من الأداء بالشكل ونماذجه هائلة ووصف الرحلة في مقدمات بعض القصائد الجاهلية شأن شاع فيه الأداء بالشكل أيضا، وقصة صراع (بقر الوحش مع الكلاب) في ذلك الشعر معروفة فقد قال الجاحظ أن ((من عادة الشعراء إذا كان للشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش وإذا كان الشعر مديحا... أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس ذلك حكاية عن قصة بعينها)) (42) ولكنه تقليد دأب شعراء عصر التأسيس وهو من الأداء بالشكل، ومنه (حسن التخلص) بانتقال الشاعر من معنى لآخر أو من موضوع لآخر أو من موضوع إلى غرض، وكذلك الخروج من النسيب إلى المدح وغيره، وفي كيفيات ملائمة معاني الشعر لمبانيه، وفي مطالع القصائد أو مفتتحاتها وفي ختام القصيدة ثم في الأوزان وزحافاتها وعللها والقوافي وطبيعتها وحدودها وكيفيات الوصف واشتراطاته، ومعاني الاغراض وخصوصيتها وصفاتها عند اتصالها بالموصوف، أو المعنى بالمقصود، فمدح الملك غير مدح القائد، أو الأمير غير مدح الرعية وهكذا، اتسعت مكونات الأداء بالشكل بدءًا من عصر ماقبل الأسلام ثم عصور الاسلام لتصبح تقاليد، صارت الذائقة تاخذ بها في التعليل والوصف والتحليل، فترى أنه ((ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين؛ فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير...)) (43) بمعنى أن الأداء بالشكل سنة شعرية عامة، ونماذجه في الشعر الجاهلي كثيرة منها ما يتصل بالرواية ومنها ماهو أداء ثابت عندهم، فمن الرواية ماجاء في معلقة طرفة بن العبد: (44)

وقوفا بها صحبي عليّ مطيعهم   يقولون لاتهلك أسى وتجلّد

وما جاء في معلقة امريء القيس: (45)

وقوفا بها صحبي عليّ مطيهم   يقولون لاتهلك أسى وتجمّل

ومن الأداء بالشكل في تجربة الشاعر الواحد قول امريء القيس في المعلقة: (46)

مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

وقوله في مكان آخر: (47)

مكـــر مفـــر مقبـــل مـــدبر معـــا   كتـــيس ظبـــاء الحلّـــب العـــدوان

أما في المطالع الطليلة فشائع على نحو لافت جدا من نماذجه جدا من نماذجه في ديـوان امريء القيس على سبيل المثال: (48)

- قفا نبك من ذكرى حبيـب ومنـزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

- قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفـان   ورسـم عفـت آياتـه منـذ أزمـــان

ومن الأداء بالشكل في الوصف ضمن بنية المقطع، الأداء بجملة النفي في سياق ثلاثـة أبيات يقع الخبر منها في البيت الثالث والابتداء في البيت الأول قبله مسبوقا بـأداة نفـي، مـن ذلك قال الأعشى الكبير: (49)

ما روضة من ريـاض الحـزن معشبة   خضـراء جـاد عليهـا مسبل هطـلُ

يضاحك الشمس منها كوكـب شرق   مـؤزر بعمـيم النبـت مكتـــهلُ

يومـا بأطيـب منهـا نشـر رائحـــة   ولا بأحسـن منهـا اذ دنـا الأصـلُ

وقال النابغة الذبياني: (50)

فـما الفـرات إذا هـبّ الريـاح لـه   تـمـري أواريـه العـبرين بالزبـــد

يمـــدّه كـــل واد مـــترع لجـــب   فيـه ركـام مـن الينبـوت والخضـد

يومـــا بـــأجود منـــه سـبب نافلـة   ولا يحـــول عطـــاء اليـــوم غـــد

ان هذا النمط من الأداء بالصيغ في الشعر القـديم شـائع في الشـعر الجـاهلي، وهـو في عصور الاسلام بعد ذلك يعد من حسن الاتباع، إلا مـا كـان سرقـة أي الأداء بالشـكل عـبر استنساخ النص الأول بلفظه، كقول كثير عزة: (51)

وكنت كذي رجلين؛ رجل صـحيحة   ورجـل رمـى فيهـا الزمـان فشـلّت

حيث أخذه، اداءً وشكلاً من قول النجاشي قبله: (52)

وكنت كذي رجلين؛ رجل صـحيحة   ورجـل رمـت فيهـا يـد الحـدثان

فهذا النمط من الأداء بالشكل هو الاستنساخ الذي هو دائماً أفضح وجوه السرقة، في القديم وفي الحديث، على حد سواء.

وهناك نمط في الأداء بالشكل هو الاتباع، دلالة وإيقاعاً كقول الشاعر: (53)

سود الوجوه لئيمة أحسابهم   فطس الأنوف من الطراز الآخر

إذ هو اداء بالشكل الاتباعي، للدلالة والايقاع في قول حسان بن ثابت قبله: (54)

بيض الوجوه كريمة أحسابهم   شمُّ الأنوف من الطراز الأول

ومن هذا النمط من الأداء بالشكل ما أخذه كثير عزة عن النابغة التغلبي، إذ قال التغلبي: (55)

بخلنا لبخلك قد تعلمين   وكيف يعيب بخيل بخيلا

وصدر عنه كثير عزة بقوله:

تقول مرضنا فما عدتنا   وكيف يعود مريض مريضا

والأداء بالشكل في هذه الصور وفي غيرها هو ما يشيع في ذائقة المتلقي الاتباعية ويؤسس لمقبوليتها في الذاكرة الجمعية.

هيكل الشطرين أو البيت المدور شكل، وكذلك بنية التقنية، وانتاج القصيدة التزاما بهيكل الشطرين وبنية التقفية، أداءٌ بالشكل المستقر للشعرية العربية، غير أن القصائد التي تبدع معناها الشعري بالصدور عنها فنيا وليس بتطبيقها تعليميا تفضي- بالحقيقة الفنية إلى أشكال أداء استثنائية هي في الواقع كل الأبيات والنتف والمقطعات والمقطوعات والقصائد التي وصلتنا وبقيت مؤثرة فينا ومحتفلة بثراء شعري وحداثة فنية لا تضعف مع تعدد الأجيال وتباين الأذواق تلك القصائد؛ لكل واحدة منها، شكل في الأداء، ولكن الصياغات الشعرية التي أخذت بتقليدها أو النسج على منوالها هي أداءٌ مصنوع بالاشكال الماضية؛ من ذلك فإن قول حسان (بيض الوجوه كريمة أحسابهم) نسج على منوالها الآخر (سود الوجوه لئيمة أحسابهم) وهذا النمط من النسج أو الأداء بالشكل مفتوح إلى غير نهاية لمن يحسن كيفية الأداء بالشكل، وقل مثل هذا مع قول التغلبي (وكيف يعيب بخيل بخيلا) وكيف نسج كثير عزة على منواله (وكيف يعود مريض مريضا) وتعد النقائض في عصر ما قبل الأسلام أبرز اتجاه شاع فيه الأداء بالشكل. ثم شعر الحوليات بعدها في التأثير والدلالة. أما بعد الاسلام، فكل

مكونات الشعرية العربية ومقوماتها صارت مقسومة على اتجاهين؛ أولهما الأداء بالشكل وثانيهما بدرجة أقل؛ ابتكار أشكال أداء.

علم العروض تأسيس نظري تطبيقي لفنية الأداء بالشكل ومنطقيته، ولذا قال الخليل انطلاقا من إحسانه الأداء بالشكل وعدم براعته في ابتكار أشكال في الأداء: (أنا كالمسن أشحذ ولا أقطع) وكأنّ المضمر في قوله أنه فيما صدر عنه من شعر، يحسن فيه تقليد الصنعة الشعرية وليس البراعة الفنية الجمالية في إبداع الشعر، لأن الشكل روح والأداء منطق عقلي فهو بارع في منطق الشعر وعقله لا تجليات روحه.

علم القافية تأسيس ذوقي ذو فاعلية إيقاعية موسيقية، تقتضيه فنية الشعر وتستدعيه ضرورته الفنية، ولا يستغني عنه شكل الأداء، غير أن مجرد تطبيق معطياته على صياغات كلامية يصنع نظما مقفى دالاً على معنى، ولا يبدع شعرا مدهشا. ولذلك سهل تطبيق قوانينه البسيطة لدى الأدباء والعلماء والناظمين على نحو لافت فأسهم في إشاعة الأداء بالشكل.

الطبيعة الكمية لايقاع الشعر العربي، والخصوصية الإعرابية لبنية الجملة العربية، والميل إلى المشافهة عند قصد التأثير في المخاطب بأساليب من كلام تأخذ فيها العناصر الايقاعية والإيقاع الإعرابي لبنية الجملة جوانب التأثير الأكثر فاعلية في المتلقي، كل ذلك أشاع أساليب كالتكرار والسجع والتجنيس والمقابلة والطباق وأشكال المجاز المتواضع عليها، فصار النسج على منوالها بتقليد النصوص العالية في تمثلها وتمثيلها نسجا شائعاً في النثر وفي الشعر، فصار الأداء بالشكل شاسعا عبر تطبيق مقومات أداءفني مخصوص تطبيقا مصنوعا لذاته.

النقائض في شعر صدر الاسلام والعصر الأموي أشاعت الأداء بالشكل لأنها قامت على أن ينسج المدافع قصيدة على منوال قصيدة المهاجم، فيأتي المدافع محاكيا قصيدة خصمه الأولى ناسجا عليها نسج اتباع، عازفا على أنغامها عزف مقلد ولما كان حسن الاتباع محمودا فقد صار الارتفاع بالمعاني الموضوعية هو معيار التأثير الأول وليس الأداء الشعري ومعطياته المجازية التخييلية حتى بدت النقائض في شطرها الأعظم مدرسة للأداء بالشكل المصنوع الاتباعي، ومدرسة للتسابق في التقدم بالمعاني الموضوعية المباشرة من دون أن يكون الكلام الشعري مؤسساً لما هو استثنائي إلا في نماذج قليلة من شعرجرير أولاً والفرزق ثانياً والاخطل

ثالثاً، وقد اكملت (مدرسة المعارضات) (مدرسة النقائض) في اشاعة الاداء بالشكل وتكريسه على نحو لافت.

النقائض الاسلامية اشاعت الاداء بالشكل، وكرست العرض الموضوعي في صورة المعنى المباشر وليس المعنى الشعري، فجاء الاداء مقصوداً صناعياً لاجل شكلٍ موضوعي اكثر منه شعرياً الاماتعلق منه بالثوابت العامة للشعرية العربية، ومن ذلك الاداء قول الفرزدق في هجاء بني ربيع: [56]

أترجو ربيع أن تجيء صغارها ... بخير وقد أعيى ربيعاً كبارها

وقد أخذه البُعُيث الشاعر:

أترجو كليب أن يجيء حديثها ... بخير وقد أعيى كليبا قديمها

وعلى هذا النسج من الأداء بالشكل قول جرير: [57]

زار القبور أبو مالك ... فأصبح أهون زوارها

فأجابه الفرزدق:

زار القبور أبو مالك ... برغم العداة وأوتارها

فالنقائض أداء قائم على نقض المعنى الموضوعي برده بمعنى يجاوره أو يرتفع عليه، في شأن من شؤون الحياة؛ الاجتماعية أو الدينية أو السياسية أو الحربية أو الاقتصادية ولا سيما في عناصرها المتصلة بثنائية (الكرم – البخل) بما كان فيه الأداء ملتزما بمقومات الشعرية العربية المعلومة والتقدم في تناول الموضوع المباشر بجزالة لفظ وواقعية معنى، حتى شاعت صياغات بالشكل قائمة على التتابع والتكرار أو الاجترار مع موضوعية المعنى وأحادية، كقول الفرزدق: [58]

منا الذي اختير الرجال سماحةً ... وخيرا اذا هبّ الرياح الزعازعُ

ومنا الذي أعطى الرسول عطيةً ... اساري تميم والعيون دوامعُ

ومنا خطيب لايعاب وحامل ... أغر إذا التفت عليه المجامعُ

ومنا الذي أحيى الوئيد وغالب ... وعمرو ومنا حاجب والأقارعُ

ومنا الـذي قـاد الجيـاد عـلى الـوجى　　　لنجـران حتـى صـبّحتها التـرائـعُ

أولئـك آبـائي فجئنـي بمثلـــهم　　　إذا جمعتنـــا يـــاجرير المجامـــعُ

فالأداء هنا يستعرض المعاني الموضوعية استعراضا موزونا مقفى دالاً على معان اجتماعية قبلية ذات حضور في الحياة وتأثير في الوعي الجمعي، فالشعر موظف صناعيا للتعبير عنها، بوصفه وسيلة عقلية وهو غاية موضوعية وهذا وإن كان سمة العصر والمرحلة إلا أنه سمة للأداء بالشكل، سمة اصطناع وافتعال أكثر منها سمة ابداع وابتكار. ولهذا شاع بعد ذلك النسج على منوال المعنى الموضوعي المطلوب المؤثر ذي الحضور اللافت في الذاكرة الجمعية ونماذج هذا الاتجاه من الأداء بالشكل هائلة في تاريخ الشعرية العربية، منها؛ المدائح النبوية، فكم من قصيدة نسجها الناظمون من قائلي الشعر على منوال: (بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيّمٌ اثرها لم يُفْد مكبول) ؟ غير أن (بانت سعاد / لكعب بن زهير) هي شكل في الأداء الشعري) وكل المنظومات التي نسجت على منوالها أداء بالشكل الاتباعي التقليدي. وإذا تقدمنا في الزمن قليلاً أو كثيراً في هذا المنحى نقرأ ميمية البوصيري الشهيرة: (59)

أمـــن تـــذكر جـــيران بـــذي ســـلم　　　مزجت دمعـا جـرى مـن مقلـة بـدم

فقد عارضها أو نسج على منوالها عشرات الشعراء والشواعر، أحصى منهم الدكتور أحمد ابراهيم في كتابه (الصبغ البديعي في اللغة العربية) أربعا واربعين قصيدة) خضعت عشرات منها للشرح والتحليل والدرس، مع أن (ميمية البوصيري) (شكل في الأداء الشعري) أما الميميات الأخرى فاداء بالشكل لم يحفل إلا بالنمط المصنوع من الشعرية. ولو كانت عناية الشعراء التقليدين تذهب لشكل الأداء لما سرقوا البوصيري، ولاجتهدوا في ابداع أشكال إضافية للشعرية العربية تستلهم موضوع البوصيري، من دون الوقوع في شرك تقليده. وهذا الفهم في عصور لاحقة أشاع فهما ثالثا للأداء بالشكل مضافا للنقائض والمدائح النبوية ذلك هو مفهوم المعارضات الذي يرتكز على فاعلية قصيدة مؤثرة في أجيال من الشعراء تنسج على منوالها.

والمعارضات الشعرية شاعت في عصور التقليد وآخرها عصري؛ الإحياء والنهضة من الأدب العربي الحديث، ومن القصائد التي حظيت بكثير من المعارضات قصيدة ابن زيدون النونية الشهيرة التي مطلعها: (60)

أضحى التنائي بديلا من تدانينا　　　وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فعارضها أحمد شوقي بقصيدته التي مطلعها: (61)

يانائح الطلح أشباه عوادينا　　　نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

وعارضها الجواهري بقصيدته التي مطلعها: (62)

ياأم عوف عجيبات لياليـنا　　　يدنين أحلامنا القصوى ويقصينا

ومن القصيدة الأخرى التي نالها حظ وافر من الأداء بالشكل دالية القيرواني الشهيرة:

ياليلُ الصبّ متى غده　　　أقيام الساعة موعدهُ

فقد عارضها كثيرون منهم أحمد شوقي: (63)

حيران القلب معذبه　　　مقروح الجفن مسهّده

وعارضها عبد الحميد الرافعي: (64)

سلطان الحسن وسؤدده　　　لحظ ما فُلّ مهنّدهُ

ومن قصائد القدماء الأخرى التي عارضها المحثون سينية البحتري الشهيرة التي مطلعها: (65)

صنتُ نفسي عما يدنّسُ نفسي　　　وترفعت عن جدا كل جبْس

ولعل أحمد شوقي أشهر من عارضها بقصيدته التي مطلعها: (66)

أختلاف النهار والليل ينسي　　　إذكرا لي الصبا وأيام أنسي

فالقصيدة الأولى شكل في الأداء قادت فاعليته في المتأخرين إلى تقليد عبر الأداء بالشكل، من دون أن تحمل صياغات المتأخرين إضافات استثنائية للشكل الجمالي للمتقدمين، سوى أنها أشاعت نمط حسن الإتباع.

في النقائض والمعارضات والمدائح التقليدية يتم استنساخ النص الأول، تكراره بإعادة انتاجه عبر نسخ ضعيفة فنيا عبر مئات أو عشرات المنظومات، تكرس نمط الأداء بالشكل، بما يؤدي إلى إشاعة التقليد أوالاتباعية بوصفها طريقة في الصياغة الشعرية، ولما جد ذلك عروضا نقدية تروج له وتعلله وتبرره وتقرأ فيه أشكالاً من الأداء تراها أصيلة وهي اتباع

يفتقر إلى الأصالة الفنية أو الجمالية. في هذه الأشكال يتم نقل الخبر عبر شكل يتضمن أحساس الآخرين، فالكلام هنا لاينقل احساس قائله، كونه استنساخا لأحساس إنسان سابق، فالخبر الشعري يعبر عن المضمون، ولا يحيل شكلا فنيا جديدا.

لاينفصل الشكل عن المضمون، بمعنى أن المعنى الشعري يؤديه شكل شعري متصل به غير منفصل عنه، والشاعر المبدع يبدع لكل معنى شعري غير تقليدي شكلاً شعريا غير تقليدي، لأن الشكل هنا ليس مقومات للأداء أو عناصر البناء المألوفة بل الروح التي تبث فيها الفن، عناصر الأداء أو البناء جسد فحسب أما الروح فمن صنع الشاعر أو الأديب أو الفنان فهي نوع من شكل لا يتكرر ولا يستنسخ إلا إذا رغبنا في إعادته نفسه إلى المتلقي ولكن بألفاظ أخرى وترتيب لغوي مجاور.

الشاعر في بداياته، والفنان في خطواته الأولى، غالبا ما يأخذ بتقليد انموذج لعلم فني سابق عليه، ولكنه بعد حين من الموهبة والثراء يجد نفسه وقد اختط لوعيه الفني منهجا ولروحه الشعري شكلا وإثرهما فهو منشغل بطرائق تميّزه باشكال الأداء التي يبتكرها، ومن ثمة فإن انجازه الشعري الذي يبدع فيه معاني شعرية جديدة تتضمنها بالضرورة أشكال شعرية جديدة ذلك الانجاز هو مدار النظر والاضافة إلى نهر الشعر، الشعر نهر أزلي جار دائماً والتقليد فيه يسد مجراه ويوقف تدفقه فيصبح ماؤه آسنا غير صالح للذوق الشعري، ولذا تنبغي المطالبة بثراء المعاني وتعدد الاشكال ليظل متدفقا دائما.

وهناك عناصر ظاهرة أخرى أشاعت الأداء بالشكل في الشعر العربي هي الموضوع المسبق أو الأغراض الجاهزة، ودعوة الشعراء إلى القول انطلاقا مع إلتزامهم بالضوابط العرفية والمقومات الفنية والعناصر الموضوعية الشائعة في تلك الاغراض تلك التي اجتهد السابقون في الألتزام بها والصدور عنها، وهذا الأمر قاد إلى الفصل بين الشكل والموضوع ذلك الفصل الذي تكشفه القراءة التحليلية وإن قال أصحاب الخطاب الشعري الجاهز أنهم ليس كذلك، لأن الموضوع في فن الشعر يبدعه الشكل، فالموضوع يصبح في القصيدة معاني شعرية، يجتهد الشاعر في أن يبدع لكل معنى استثنائي شكله المتضمّن فيه، وانطلاقا من ذلك الاجتهاد فإن ((الكاتب الذي يفكر في (الشكل) منفصلا عن (الموضوع) لايحقق رسالته الفنية، لانه يعتبر (الشكل) قالبا تصب فيه الاحساسات، بدلاً من أن يعتبره جزءاً لا يتجزأ منها، (فالموضوع) هو الذي يحدد (شكله) و (الشكل) هو الذي يكيّف (الموضوع) ويحيله من خبرة عادية إلى خبرة فنية....فالعمل الفني لايستمد قيمته من (موضوعه) ولا من (شكله)

بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة موضوعية مهمتها خلق إحساس معين)) [67]، ومع الشعر بوصفه طاقة متحركة تنفتح التجربة، كل تجربة على انفرادها الاستثنائي، بما يجعلها فاعلة في أن تأخذ الشكل الذي يلائمها، بعفوية الفطرة الفنية، ومن دون قيد مسبق من محددات موضوع أو موجهات شكل [68].

والاغراض المسبقة أو محدودية الأغراض قادت بالضرورة التعبيرية والفنية إلى شيوع التوظيف الايديولوجي للشعر بان يستخدم الناظمون الهيكل الشعري للقصيدة من أوزان وقواف وبلاغة بيانية إبلاغية في التعبير عن أفكارهم والدفاع عنها ومحاولة اقناع الآخر بها، فالشعر سلاح في معركة الحياة، ولكنه يشبه تجنيد الأطفال في الحروب، هناك يتحيون الاطفال ويفقدون ماء النزوع الانساني المزدهر فيهم، كذلك الشعر يصبح مجرد منظومات تعليمية تفتقر للجمال والفن.

وهذا الاتجاه أشاع بالضرورة التداولية للهيكل الشعري، أشاع الأداء بالشكل على أنه لون شعري، فجاءت القصائد الموجهة، والشعر التعليمي، والقصائد الاخلاقية ذات النزوع التعليمي الطريف، وهنا هبط الأداء بالشكل إلى أضعف مستوياته في أواخر العصر العباسي وفي العصور التي تلته إلى يومنا هذا، ونماذجه أعظم من أن تحصى، وهنا سأشير إلى نماذج من نزر يسير منها:

قال أبو العتاهية في بعض زهدياته: [69]

سبحان من خلق الخلق من ضعيف مهين
فساقه من قرار إلى قرار مكين
يحول حالا فحالا في الحجب دون العيون
حتى بدت حركات مخلوقة من سكون

فليس من شكل شعري في هذه القطعة، ولا من معان شعرية، وإيقاع البحر المجتث وقافية النون المكسورة، وهيكل الخطاب الشعري كلها لم توصل للمتلقي معنى شعريا ولا شكلا شعريا، وهو نمط من التعبير يبعث على الزهد في الشعر والإغارة الطامعة في الحياة.

وهذا النمط من الأداء بالشكل قاد الذائقة العربية في تعاطيها مع الشعر إلى ماهو أنكى وأبكى، فما عادوا يجترون المعاني السابقة والاغراض المعدة السالفة اجترارا مملا مفتقرا إلى

المعنى والشكل الشعرين، بل ذهبت الحال إلى وصف الواقع وصفا استنساخيا تضعف فيه صورة الشيء الموصوف ورمزيته في الحياة عامة، كما في قول علي بن عبيد الله في وصفه (القلم): [70]

وهيفٍ من بنات الماء ملس   رقيقاتٍ حواشيها رذايا
إذا ذبحت أرنّتْ ثم عاشت   ولما تدْر ما غصصُ المنايا
يرقْن دموعهن بلا جفون   وهنّ الضاحكات بلا ثنايا
كسين وهن أنضاء دقاق   جلود الأرقمية والعطايا
حكت أطرافها آذان خيل   وآذان الرجال لها مطايا [71]

الناظم هنا يستخدم هيكل الصناعة الشعرية، من بحر الوافر وقافية الياء المتصلة بألف المد، ومجازات البيان الإبلاغي التعليمي المصنوعة، استخداما أمات فيه رمزية القلم العظيمة التي تكتنز من المعاني الشعرية مالا يحيط به (قلم) وتضمر من الأشكال المتصلة بها الشيء الكثير، وأحيى على نحو مفتعل (جثة القلم) عبر حركات كلامية لفظية تصل ظاهر وظائف القلم بظاهر كائنات أخرى (بناة الماء، رنة القوس، ضحك الثنايا، الافاعي الارقمية، الحيوانات الهزيلة، آذان الخيل، آذان الرجال،...) وذلك الوصل في التعبير لايكشف عن براعة في الأداء بالشكل الشعري بل فطنة موضوعية في الاقتراب بصورة القلم من صورة حيوات أخرى أو أشياء أخرى، لبيان خصوصيته في وظائفه المادية المباشرة وأن الشاعر فطن إلى ذلك. وهذا النمط من الأداء بالشكل شائع شيوعاً لافتا في منظومات الشعرية العربية القديمة والحديثة المعاصرة على حدّ سواء، كما سيتضح في الفصول القادمة من هذه الدراسة.

الشعر في جزء من أعماقه الإبداعية لا يتصل بعناصر أدائه قدر اتصاله بروح تلك العناصر، بالنسق الجمالي الذي ينتظمها، بالنسغ الجديد من الحياة الذي يجري في حيثياتها، بما يسهل أداؤه على الشاعر الاستثنائي ويصعب الاتيان به التزاما بقاعدة مسبقة، الشعر شكل متجدد يستبطن لكل نص خصوصيته التي يتشكل فيها خالقا موضوعه في معانيه الشعرية غير المستعادة، واثر ذلك فالشعر قليل ولكن النظم عظيم الكثرة.

تعاطى المجتمع الانساني القديم والحديث ومنه العربي مع الشعر تعاطيا استهلاكيا في مناهج وقراءات غير قليلة، وفي تعاملات وظيفية شائعة، وهو ما جعل الشعر المصنوع اثر

ذلك التعاطي يستمدّ طبيعته من التوظيف الاستهلاكي الانتفاعي الشائع في شؤون الحياة، واثر ذلك انسحبت عليه الفهوم الوظيفية القاصرة والتداول غير الفني ولا الجمالي بل الاستهلاكي ذو البعد الوظيفي الواحد، وهو بُعْد الأداء بالشكل.

نخلص مما سبق إلى أن الأداء بالشكل، سلبي في فن الشعر، وإيجابي لدى أصحاب النزعة التعليمية في فهم الشعر، وأصحاب الغرض الايديولوجي أو الفكري الذين يرون الشعر موظفاً لآجله. ويمكن أن نقسم عوامل إشاعة الأداء بالشكل في الشعر عامة، ومنه الشعر العربي خاصة إلى محورين؛ أولهما: مقومات الأداء بالشكل. وثانيهما: موجهات الأداء بالشكل. في محور المقومات نلحظ ما يأتي:

1- علم العروض من جهة بنياته المجردة وقواعده التعليمية يتيح تعلّم النظم وليس إبداع الشعر.

2- علم القافية من جهة مؤثراته الايقاعية ينفتح على صنعة الشعر أما روحه فتستدعي عبقرية شعرية.

3- معاني النحو من جهة فهمها التقعيدي والدلالي تثري المعنى الموضوعي والفني، ولكنها ليست قواعد ثابتة من يتعلمها يتقن إبداع المعنى الشعري.

4- أساليب البيان بوصفها طرائق في فن القول، تنمّي فاعلية استقبال النص وجمالية فهمه وليست أساليب جامعة مانعة في الابداع الشعري لأنه ينتج النص له ولا تنتجه ضرورة دائمة.

5- محسنات اللفظ من بديعيات وغيرها تتيح فهم المعنى ومحاولة قراءته وليست شرطا في ثرائه.

6- النقد التعليمي الذي قرأ النص الشعري بوعي القواعد السابق بث في فهْم المتلقي أنه مجرد حسن تطبيق لمقومات أداء بالشكل.

7- معايير قراءة الشعر الموجهة منطلقة من مدى استجابته للمعاني الموضوعية والاهداف الفكرية التي سعى للتعبير عنها أو إشاعتها أو الدعاية لها، من دون أن يكون في كل ذلك محتفيا بشكل متجدد إنما مجرد أداء بالشكل المتكرر.

أما في محور موجهات الأداء بالشكل فإن المتلقي النقدي يلحظ ما يأتي:

1- الأغراض المحددة الشائعة كانت في بدئها استجابة فنية لضرورات الواقع ولكنها بعد ذلك صارت أشبه بتقليد لما شاع في البدء. على أن الغرض تجربة والبقاء في دائرة الغرض تكريس للأداء بالشكل. أما التجربة التي تستبطن لكل حالة خصوصيتها، وتتعمق للموقف معناه فهي شكل في الأداء.

2- الموضوعات السابقة أعني سعي المتأخر للقول بطريقة الشعر في موضوعات شاعت عند السابقين، لمقتضيات حياتهم، ولم تعد موجودة في مقتضيات حياة اللاحقين إلا أنهم يسعون للكتابة فيها تقليدا للسلف السابقين، كل ذلك أداء مصنوع بالشكل.

3- التوظيف الايديولوجي للخطاب الشعري تكريس يوجّه الشاعر والمتلقي إلى الأداء بالشكل، أداءً إتباعيا مصنوعا، لأن المسافة الفاصلة بين الشعري والفني الجمالي إيحائية تأويلية، اذا أقحمتها على الفكري أو الايديولوجي افتقرت كليا لما هو فني جمالي أو إيحائي تأويلي.

4- النقائض في الشعر القديم قبل الاسلام وفي الشعر العربي في عصور الاسلام الأولى كشف عن سعي الشعراء للصراع عبر الأداء بالشكل في محاولة إثبات (الانا الشعرية) ولما كانت (النقيضة) تتحقق أو تكتمل حين يرد عليها الشاعر الثاني أو ينقضها فأنه نقض يتتبع الثاني فيه الأول؛ لفظا ومعنى، فينقض أداءه عبر اصطناع شكل القصيدة الأولى (الشاعر الأول) بما أتاحت للمتلقي تراثا شعريا قائماً على النقض بالاتباعية والتقليد واستنساخ الاشكال.

5- المعارضات الشعرية أبعد من النقائض في زيادة تراكم الاشكال المتشابهة، وهو ما أشاع في الذاكرة الشعرية نوعاً من الأداء يصدر المتأخر فيه عن استنساخ تجربة شاعر قبله، جاءت ضمن شكل من الأداء المؤثر، ليعمل المتأخر على تكرارها عبر اداء اتباعي، غالبا ما يعجز فيه المتأخر عن الاضافة، لأن التجربة عنده في بواعثها وأدواتها صدرت عن الاتباع.

6- المدائح الدينية، في البديعيات وفي (البرديات) المنسوجة على نهج البردة نوع لافت من الأداء بالشكل، تنفعل فيه العاطفة الدينية لدى شاعر متأخر فتحاول

استحضار تجربة صدرت عن شكل أداء اشتثنائي (البردة) و (نهج البردة) لتجعل منها رمزا في الشكل والمعنى، من دون أن تضيف إلى شعريتها جديدا فنيا.

7- الشعر الموجّه لأغراض؛ التعليم أو السياسية أو الاخلاق أو الاجتماعيات أو غيرها مما يقع موقعها في التوجّه، ذلك الشعر المعنى بتسخير مكونات الطاقة الشعرية لتلك الاغراض، من دون أن يرتفع فيها الانساني على (الأنا الضيقة) أو المعنى الشعري على الطروحات الخطابية العقلية، ذلك الشعر بتوجهه وأغراضه مبني على الأداء بالشكل أداءً عقليا موجها وتوظيفيا مسخرا يتصف باحادية البعد والتوجه. والشعر غير ذلك فهو خلق فني جمالي معني بالكشف عن الانساني في الانسان والجمالي البريء في الاشياء.

الهوامش

(1) محاولات في الشعري والجمالي، د. وجيه فانوس، ص40.

(2) موسوعة المصطلح النقدي، بترجمة.د. عبد الواحد لؤلؤة، 2/ 191.

(3) ديوان امريء القيس، بتحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم، ص322.

(4) كتاب الحيوان، الجاحظ، 6/ 231.

(5) الوساطة، الجرجاني،ص16.

(6) الحيوان، الجاحظ، 2/ 20.

(7) المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، د. حسين الواد، ص382.

(8) تاج العروس، الزبيدي،ص177.

(9) كشف المشكل في النحو والتصريف وما في الشعر عليه المعوّل، علي بن سليمان التميمي اليمني، ص198.

(10) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، ص215.

(11) ينظر؛ المتاهات، جلال الخياط، ص121.

(12) جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر، ص3.

(13) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح، ص33.

(14) التجربة الخلاقة، بورا، ت. سلامة حجازي، ص14.

(15) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم الباقي، ص40.

(16) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، ص435.

(17) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، ص16.

(18) الظاهرة الشعرية العربية؛ الحضور والغياب، د. حسين خمري، ص188-189.

(19) أسرار البلاغة، الجرجاني، ص39.

(20) المنهج الموضوعي، محمد عزام، ص84.

(21) مواقف في الأدب والنقد، د. عبد الجبار المطلبي، ص49-50.

(22) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ص13.

(23) الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ابن سينا، بتحقيق، عبد الرحمن بدوي، ص161. ويذهب إلى هذا القرطاجني في منهاج البلغاء، ص85-89.

(24) ديوان الشعر العربي، أدونيس، 1/ 56.

(25) نفسه، 1/ 57.

(26) الموازنة، 1/ 245 و 1/ 246.

(27) ديوان امريء القيس، ص96.

(28) ديوان الشعر العربي، أدونيس، 1/ 294.

(29) نفسه، 1/ 553.

(30) نفسه، 1/ 553.

(31) نفسه، 1/ 466.

(32) نفسه، 1/ 202.

(33) ديوان أبي نواس، 1/ 97.

(34) ديوان أبي نواس، 2/ 210.

(35) ديوان الشعر العربي، أدونيس، 2/ 141.

(36) ديوان المتنبي، 2/ 257.

(37) نفسه، 1/ 198.

(38) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، ص206.

(39) نفسه، ص249.

(40) الإبانة، العميدي، ص212.

(41) الحيوان، الجاحظ، 2/ 20.

(42) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ص16.

(43) شرح المعلقات السبع، الزوزني، ص64.

(44) نفسه، ص44.

(45) ديوان امريء القيس، ص52.

(46) نفسه، ص171.

(47) نفسه، ص29، ص173.

(48) ديوان الأعشى الكبير، ص198.

(49) شرح المعلقات العشر، جمع وتصحيح، الشنقيطي، ص215- 216.

(50) العمدة، ابن رشيق، 2/ 287.

(51) نفسه، 2/ 287.

(52) نفسه، 2/ 115.

(53) نفسه، 2/ 115.

(54) نفسه، 2/ 154.

(55) نقائض جرير والفرزدق، ص124.

(56) نفسه، ص1045.

(57) نفسه، ص696.

(58) المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، ص171.

(59) ديوان ابن زيدون، ص421.

(60) الشوقيات، 2/ 118.

(61) ديوان الجواهري، 5/ 128.

(62) الشوقيات، 2/ 218.

(63) ديوان عبد الحميد الرافعي، ص77.

(64) ديوان البحتري، 2/ 181.

(65) الشوقيات، 1/ 311.

(66) المنهج الموضوعي، محمد عزام، ص85.

(67) ديوان الشعر العربي، أدونيس، ص10.

(68) حماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء، الزوزني، ص131.

(69) نفسه، ص433.

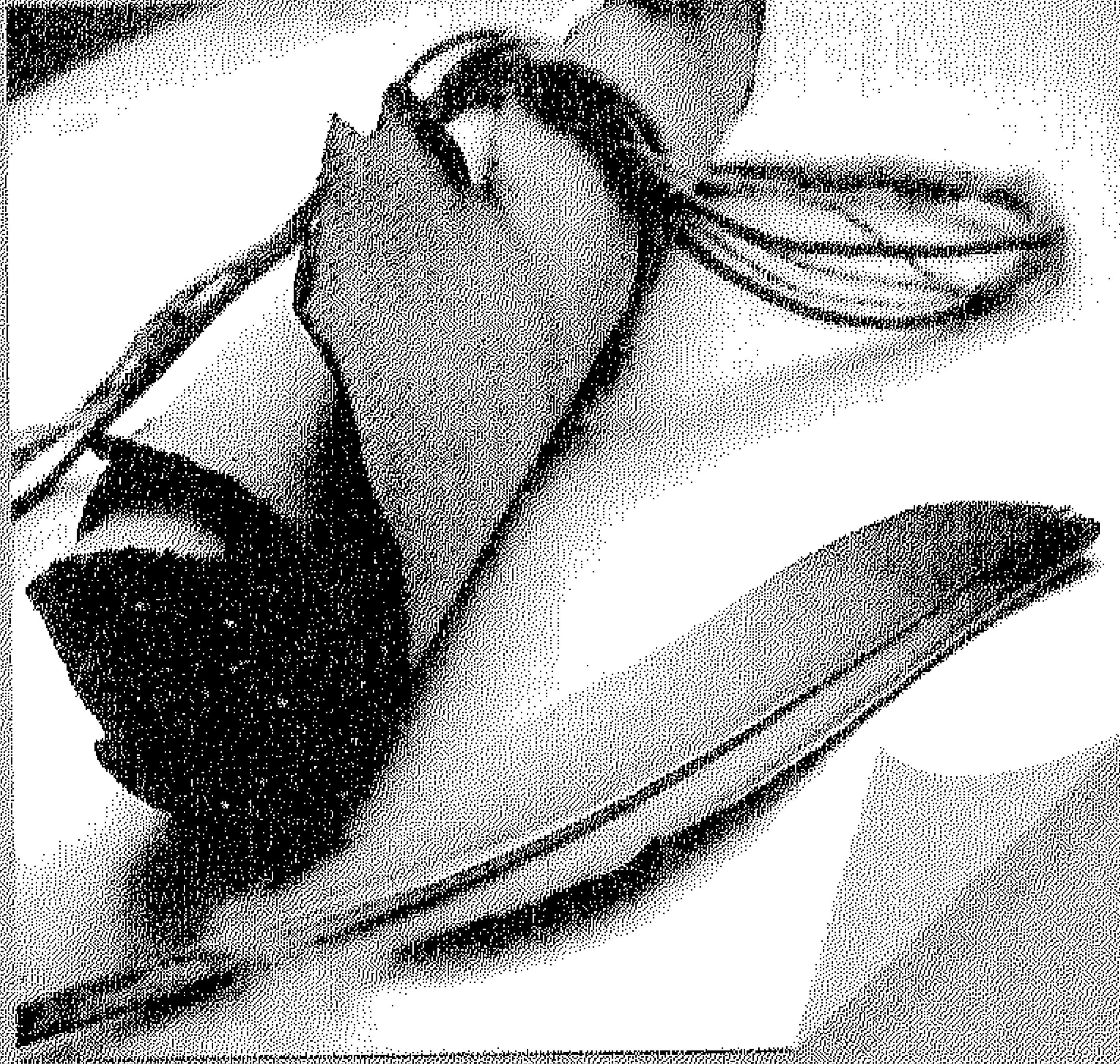
(70) الهيف؛ دقة الخصر، الرذي؛ المريض، الرنة؛ الصوت الحزين والصيحة الشديدة، الأنضاء؛ الحيوانات المهزولة المريضة، الأرقم؛ نوع من الحياة شديدة السمية.

المصادر والمراجع

- الابانة عن سرقات المتنبي، العميدي، ت، ابراهيم الدسوقي، المعارف، ط1، القاهرة، 1961.
- الاتجاه الوجداني في الشعر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 1978.
- إسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ت، ريتر، المعارف، مصر، 1954.
- تاج العروس، الزبيدي، الكويت، 1-2.
- التجربة الخلاقة، س. م بورا، ت. سلامة حجازي، بغداد، 1986.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد، القاهرة، 1979.
- جواهر الالفاظ، قدامة بن جعفر، القاهرة، 1958.
- حماسة الظرفاء من أشعار المحدثين والقدماء، الزوزني، ت، خليل عمران، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2004.
- الحيوان، الجاحظ، ت. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1968.
- ديوان أبي نواس، ت. بهجت الحديثي، دار الرسالة، بغداد، 1980.
- ديوان الاعشى، ت، محمد حسين، النهضة العربية، بيروت، 1974.
- ديوان امريء القيس، ت. محمد أبو الفضل ابراهيم، المعارف، القاهرة، 1963.
- ديوان البحتري، ت. حسن الصيرفي، المعارف، مصر، 1977.
- ديوان الجواهري، بغداد، 1978.
- ديوان الشعر العربي، أدونيس، صيدا – بيروت، 1964.
- ديوان عبد الحميد الرافعي، بغداد، 1974.
- شرح المعلقات السبع، الزوزني، بغداد، 1978.
- شرح المعلقات العشر، الشنقيطي، بغداد، 1986.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت، 1969.

- الشوقيات، القاهرة، 1950.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي، بيروت، 1990.
- الظاهرة الشعرية العربية / الحضور والغياب، د. حسين خمري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د.عبد الفتاح صالح، المنار، الاردن، 1985.
- العمدة، ابن رشيق، ت. محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط2، 1955.
- المتنبي والتجربة الجمالية، د. حسين الواد، بيروت، ط2، 2004.
- محاولات في الشعري والجمالي، د. وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، 1995.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم الباقي، وزارة الثقافة، دمشق، 1982.
- المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، القاهرة، 1963.
- موسوعة المصطلح النقدي، ت. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، 1981.
- مواقف في الأدب والنقد، د. عبد الجبار المطلبي، الرشيد، ط1، بغداد، 1980.
- المنهج الموضوعي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- نقائض جرير والفرزدق، أنتوني أشلي بيفان، القاهرة، 1912.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد بجاوي، طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.

الفصل الثاني



قصيدة الشعر بوصفها شكلاً في الأداء

تقديم

أولاً: مقومات شكل الأداء في قصيدة الشعر: قراءة تطبيقية.

1- في المعجم الشعري.

2- في الايقاع الشعري.

3- في التصوير الشعري.

4- في تركيب النص الشعري.

5- في بناء النص الشعري.

ثانيا: خصائص شكل الأداء في قصيدة الشعر: قراءة تطبيقية.

1- في خصائص المعنى الايقاعي.

2- في خصائص المعنى التصويري.

3- في خصائص المعنى التركيبي.

* الهوامش. * مصادر الفصل الثاني ومراجعه.

الفصل الثاني

قصيدة الشعر: بوصفها شكلاً في الأداء

تقديم:

مما خلصنا إليه في قراءة الشعرية العربية، من الجاهلية إلى عصور الإسلام المختلفة حتى اليوم، على مستوى عمود الشعر التقليدي؛ أن القصيدة هناك اما أنها تؤسس لتجربتها شكلاً شعريا تنفرد بها؛ معنى شعريا وأسلوبا في التعبير. واما أنها تنطلق من تقليد تجربة سابقة فتجيء؛ مستبطنةً اياها، مستوحية لها. وهي في الاتجاه الأول شكل في الأداء الشعري أسفرت عنه قصائد كثيرة هي عيون الشعر العربي من جاهليته إلى إسلامه. وفي الاتجاه الثاني هي أداء بالشكل استمدّ من تقليد الاتجاه الأول مقوماته وعناصرها فجاءت نماذجه، أنها في أحسن صياغاتها توخت حسن الاتباع لتحقيق جمالية في التقليد، وهذا اتجاه ساد على الشعر العربي القديم وبعض المعاصر وغلب عليه، من حيث الكم وكثرة منْ يتعاطونه ويرجون له.

وحين صرنا في أواخر القرن العشرين إلى ركام من الأداء بالشكل يفتقر إلى الثراء الفني والتأثير الجمالي، قاد إلى التخلي عن عمود الشعر والنظر إليه من جهة عجزه عن خلق المعنى الشعري والتعبير عن وعي النبض الفني المعاصر، فكانت قصيدة الشعر الحر اتجاها في خلق شكل شعري جديد، كما جاءت بعدها قصيدة النثر اتجاها آخر في خلق شكل جديد هو الآهر، ودعاة الشكلين ينظران إلى عمود الشعر بعين الفعل الماضي الناقص الذي لايرفع مبتدأ من شكل تعبيري ولا ينصب خبرا من معنى شعري. وكانوا في ذلك مجاورين للصواب غير مدركين له، وعلى مسافة شعر من الحقيقية الفنية. لسبب بسيط جدا أنهم نظروا إلى تجارب (حسن الاتباع) في الأداء بالشكل، أما تجارب أشكال الأداء الباذخة في الشعرية العربية؛ القديمة والحديثة على حد سواء، فكانت محط اعجابهم ولم تكن محط تأملهم، كانت محط استلهامهم أكثر من كونها طاقة فاعلة للاضافة فيهم؛ ومما أشاع هذا التباين تلك الطروحات النقدية ذات النهج التعليمي التي تجتهد في الكشف عن فنية الأداء بالشكل ولا تعنى كثيرا بفنية شكل الأداء بما جعلها تكشف عن تطبيقات تعسفية لمقومات عمود الشعر على أنها

آليات صناعة شعرية غير أن قوة حضور أشكال الأداء في الذائقة الفنية وتأثير حداثتها في الوعي الشعري للشعراء المعاصرين هو ما بعثهم إلى البحث عن شكل الشعرية في القصيدة، عن كيفيات شكل الأداء، ولا سيما بعد أن اتضحت صورة (حسن الاتباع) ليس في عمود الشعر القديم فقط إنما في عمود (شعر التفعيلة) وعمود (قصيدة النثر) فانكشف للقراءة النقدية تلك الهوة الفاصلة بين كيفيات أشكال الأداء وطرائق الأداء بالشكل في الشعر العمودي وفي الشعر الحر وفي قصيدة النثر وفي القصيدة الرقمية كما اتضح الآن. وهذا متوقع لسبب بسيط، أن كل فن هو شكل في الأداء في مستوى التجربة الشخصية ولكن فاعلية تلك التجربة في الآخرين، في المعجبين بها خاصة تؤدي بالضرورة المهيمنة إلى الأداء بالشكل. وانطلاقا من ذلك فقد عاد كثير من شعراء العربية في العقد الأخير من القرن العشرين خاصة إلى (هيكلية عمود الشعر) بوصفها لغة، ليقولوا من خلالها أشكالاً للأداء بوصفها كلامهم الشعري، انطلاقا من استشراف خصوصية الشعرية العربية في ذلك الهيكل التقليدي الذي تستطيع الروح الشعرية غير التقليدية أن تقول من خلاله شكلها الخاص في الشعر من دون تقليد. فالهيكل التقليدي للقصيدة العربية مثل أحرفها، مثل كلماتها، مثل أصواتها، هو عالم لغوي خام، تصدر عنه قصيدة الشطرين وقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر والقصيدة الرقمية (التفاعلية) وما سيقوله المستقبل....غير ان كل ذات شعرية تعبر بشكل في الأداء خاص بها، بغض النظر عن الهيكل العام؛ شكل الاداء خصوصية حيثما كان أما الاداء بالشكل فعموم تقليدي حيثما كان، ومن ثمة فإن القراءة الروحية من لدن الشاعر في الاشياء ولها اذا استبطت للمعنى الشعري يشكل يمثل نبضها وخصوصيتها، يحفل بحداثة شعرية غير تقليدية فإنها بالضرورة تمثل شكلاً في الأداء. وإثر ذلك فإن القراءة النقدية معنية إثرها بالبحث عن كيفيات تأسيس شكل الأداء في كل تجربة وليس عن كيفيات تطبيق عناصر استقرت عند السابقين فصار لزاما على المتأخرين العمل بها، فالقصيدة وسيط نوعي بين الذات والاشياء اذا استطاعت الذات أن تبدع القصيدة فستنجز شكلاً صادراً عنها، أما إذا استطاعت الاشياء أن تؤثر في الذات فتوجهها في عمل القصيدة ضمن القوالب الماضية فستصنع أداءً صادراً عن الأشياء نفسها وليس عن الذات، ولذلك حين تأتي القراءة النقدية الفاعلة ستعمل على الكشف عما أنجزته الذات شعريا، وليس عما صنعته الأشياء في بنية القصيدة، وانطلاقا من ذلك فالشعر غير القصيدة، الشعر بوصفه تراثا وصورة لوعي جماعي هو مجموع تجارب، وخلاصة مكونات، أما القصيدة فانجاز فردي، ووعي جمالي، وطاقة باعثة على الايحاء والتأثير

والتأويل والنقد معني بالقصيدة أكثر من الشعر. ومن ذلك يمكن القول؛ ان قصيدة الشعر اتجاه في اشكال الأداء الشعري جاء بسبب من فاعلين رئيسين في نشأته، أولهما: تلك الاشكال التي تبدّت القصائد الجاهلية وفي عصور الاسلام، تبدّت في خلالها، فجاءت نماذج في الابداع الشعري هي عيون الشعرية العربية ذات الصيرة النافذة في حداثتها، تلك التي لم تؤثر فيها أنواع العصور وتباين الأذواق لما تزخر به من حداثة فنية خالصة. وثانيهما: انكشاف ثنائية: (شكل الأداء – الأداء بالشكل) ليس في العمود التقليدي فقط بل في قصيدة الشعر الحر، وشيوع الأداء بالشكل في النوعين الأخيرين على الرغم من حداثتها الزمنية. وهنا جاء اتجاه قصيدة الشعر بوصفه أشكالاً في إبداع القصيدة وليس الشعر، أشكالاً في الفردية في التميز وليس في الاتباع، فما تميّز بالتفرد فهو من اتجاه قصيدة شعر ولم جاء تقليديا فهو من اتجاه الأداء بالشكل في الشعرية العربية على أي نمط كان ومن أي نوع. وقصية الشعر بحسب واحد من دعاتها ومبدعيها المعروفين هي: شكل شعري مقترن بزمن الكتابة منفتح على زمنه الابداعي، زمن الحداثة الشعرية، تنتظم إيقاعها الخاص في بنية كلية موحدة لتنجز وظيفة فنية معتمدة في الانجاز على روح الشعر وليس مجرد تشكله الخاص، وهنا فليس كل نص فني محتفل بعناصر الأداء الشعري يمكن عده قصيدة، مع أن كل قصيدة هي نص فني خالص يبتكر شكلاً لكل تجربة في كل قصيدة من دون ان يستنسخ شكلاً من تجربة أخرى وهنا يذهب بسام صالح مهدي إلى إخراج النصوص الشعرية التي لا تقع في اتجاه قصيدة الشعر، ولا تنسحب عليها مواصفاتها الإبداعية في الشكل الجديد والمعنى الشعري، والتعمق في إبراز التجربة بما يناسبها فيشر إلى:

النصوص الشعرية الخارجة عن هوية قصيدة الشعر عند بسام صالح مهدي هي أشعار الأداء بالشكل؛ نصوص النثر الملتزم بالوزن مثل: المنظومات ذات الوظيفة الاخبارية أو الحماسية المسطحة أو الايديولوجيات ذات البعد الواحد، نصوص الشعر التي تتضمن التقاطات مجازية وانزياحات أقرب إلى البث الاخباري منها إلى اللغة الشعرية. نصوص تلتزم وزنا معينا وبنيات تقفية من دون أن تؤسس لأية خصوصية في الشكل أو الأداء [1] أما النصوص الشعرية الداخلة ضمن هوية قصيدة شعر فهي – بحسب النصوص التي سنأتي على قراءتها – القصائد التي تؤسس كل واحدة منها لتجربة في إبداع المعنى الشعري يتعمق للتجربة خصوصيتها من دون أن يكون مستلهما تجربة قصيدة أخرى أو مستوحيا إياها.

قصيدة الشعر ليست مذهبا إنما هي اتجاه في إبداع الشعر ينأى المبدعون فيه عن أشكال التقليد، ويحتفلون بكل ما يؤسس للقصيدة خصوصيتها، سواء جاءت مستوعبة شكلاً في العمود أم الشعر الحر أم قصيدة النثر. غير أن السمة اللافتة في أغلب قصائدها ذلك الإحياء لاشكال العمود، احياءً تجديديا، يأخذ من القديم المادة الخام ويبدع من خلالها، عبر إعادة إبداعها، نصا شعريا غير تقليدي، وان صدر عن وزن مألوف قبل الخليل وبعده، وعن نظام من التقفية شائع، وهيكلية لنظام الشطرين معروفة، غير أن ذلك النص ينفرد بسماته الأسلوبية من شكله الجديد وليس من مادته الخام، من كيفية شكل الأداء، وليس من الأداء التطبيقي لمقومات الشكل، هناك القصيدة نمط مختلف، روح جديدة، وقد اخذت الشعراء اليوم يكتبونها عند التسطير على بياض الورقة غير ملتزمين بهيكلية الشطرين فيما يشبه الإحياء الدلالي بثراء الجملة ضمن الشطر الشعري، مع أن الشاعر ان كتبها على (صدر وعجز) جاءت ملتزمة بهيكلها القديم، غير انها كتابة تبدو أقرب إلى روح المعنى منها إلى هيكل التنظيم الخارجي. وهو ما ستكشف عنه القراءة التطبيقية، فيما سيأتي من هذا التحليل، وإن الحاجة النقدية إلى تعليل ظهورها، أعني ظهور هذا الاتجاه في الوطن العربي على نحو عام يدعو إلى قراءة متآنية، للكشف عن بواعثه، وتعليلها فنيا وموضوعيا، لأن تجارب شعرائها توزعت البلاد العربية بقاسم مشترك بين الجمع هو التوق إلى شكل الأداء الشعري الصادر عن نبض اللغة العربية وخصوصيتها في الصوت والايحاء، في التركيب والبناء، وهو صدور بدت فيه هذه القصيدة كاشفة عن قدرة الشعرية العربية القديمة في اتجاهها الخالد أعني اتجاه أشكال الأداء، على إبداع لانهائي لحداثة شعرية تنبض بدماء كل زمان ومكان ينشد الشعر أو يقوله بلسان عربي مبين، ذلك أن بنية القصيدة العربية منذ القديم إلى اليوم وإلى المستقبل مشتقة من خصوصية اللفظ، وغن تهشيمها يعني الخروج على اللسان نفسه، أعني أن شكل الاداء بالوزن والتقفية النسبية شكل قار لاسبيل إلى الخروج عليه لصدوره عن روح اللغة ذاتها، لأن التجديد في الشعر ليس في هيكلية الأداء من شطرين إلى تفعيلة إلى نثر إنما في شكل الأداء باية هيكلية كان فالشكل يبدع روح الشعر منتجا لكل قصيدة حقيقية شكلا شعريا ينتسب لها وتنتسب له، وان اشترك معها في هيكليته ملايين القصائد لأن الشكل في القصيدة ليس هيكلها أو جسدها التنظيمي أو مادتها الخام إنما هو روحها النابض في كل مساماتها ذلك الروح الذي يبث فيها خصوصيتها المائزة الاستثنائية الفاعلة بالضرورة الفنية في تجارب من

قصائد أخرى، بما تكون فيه هي أصل من شكل استثنائي وتلك القصائد نسخ مقلدة لها؛ وتلك النسخ لاتقع في اتجاه قصيدة الشعر...

يمكن القول: إن التجارب التي اعتمدت الهيكل القديم؛ بصدره وعجزه وأوزانه فجاءت في اعتمادها هذا مبدعةً أشكالاً شعرية حديثة غير تقليدية، هي تطوير لاشكال الأداء السابقة لها منذ الجاهلية إلى اليوم، وان اللافت للنظر فيها والذي جعلها في المقدمة هو كشفها عن قدرة الهيكل القديم لدى الشعراء المبدعين على انتاج أشكال غير محددة من القصائد ظهرت فيه معبرة عن أن الشعرية العربية ليست هيكلاً بشطرين أو بتفعيلة أو بنثر إنما بما تدخله من روح شعرية تخلق منه في كل قصيدة شكلا شعريا جديدا، فالأبداع ليس للهيكل بل للروح الشعرية، الهيكل مثل الجسد تتغير خلاياه تمدت وتتبدل، والروح هي التي تمنحها حياتها غير المتكررة، حياتها التي تميّز الانسان (س) من غيره وان ارتفع عدد الغير إلى المليارات؛ قصيدة العمود هيكل وشكل الأداء الصادر عن روح المتنبي مثلاً هو ما منح كثيرا من قصائده شعريتها الاستثنائية، وقصيدة التفعيلة هيكل وشكل الأداء الصادر عن روح محمود درويش مثلا هو ما منح قصائده الاستثنائية شعريتها، وقصيدة النثر هيكل متقادم متهالك غير أن شكل الأداء الصادر عن روح سليم بركات مثلاً هو ما منحها شعريتها الفنية، وهكذا جاءت هذه التجارب أشكالاص في الداء وليست أداءً بالشكل، جاءت بوصفها أجلى أنموذج لـ (قصيدة الشعر) منذ القديم إلى اليوم. غير أن كثيرا من الشعراء في العراق خاصة وبلاد العرب عامة، بدءاً من ثمانينيات القرن العشرين إلى تسعينياته واكتمالاً لتجاربهم في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، أعلى مساحة من الزمن تقرب من ثلاثة عقود، أبداع أولئك الشعراء اتجاها من شكل الأداء كانت إضافة نوعية للهيكل القديم (المتجدد) هيكل عمود الشعر العربي فغلب اتجاه قصيدة الشعر المجدد للعمود القديم على اتجاهه في قصيدة التفعيلة وفي قصيدة النثر، لسبب بسيط هو أنه يمثل هوية الشعرية العربية الحاملة لنبض اللسان العربي وخصوصيته في التعبير والأداء. ومن شعراء هذا الاتجاه في العراق؛ حامد الراوي ومحمد البياتي ووليد الصراف وعارف الساعدي وفاضل عزيز فرمان، وعلي الإمارة، وعلاء المعاضيدي ورحمن غركان وعلاوي كاظم كشيش وعبد الرزاق الربيعي وعدنان الصائغ واسماعيل حقي ومنتصر العذاري ومضر الآلوسي وخالد الداحي ونجاح العرسان وريم قيس كبة وناهضة ستار وعلي حسين سلطان وعبد نور داود ووجيه عباس وفارس حرام وعباس فاضل وعماد جبار وصباح الحلبوسي وحازم رشك التميمي وكريم

الخياط، وهزبر الزبيدي وعامر عاصي وعلي محمد سعيد وفائز الشرع وحسن عبد راضي ورشيد حميد وصالح مجيد عيسى، وحاتم حسام الدين ونوفل أبو رغيف وحسين القاصد وحمد محمود الدوخي وعمر السراي وخالد عبد الرضا السعدي وحيدر أحمد عبد الصاحب وعمر العناز وعبد المنعم الأمير ومحمد راضي شارف ومهدي حارث وصباح عنوز وجاسم بديوي وياس السعيدي وأجود مجبل ومحمد البغدادي. وغيرهم. أما من البلاد العربية فنقرأ في سورية لـ (عبد القادر الحصني ومحمد علاء الدين عبد المولى ونزار بريك هنيدي وياسر الأطرش... وآخرين) ونقرأ في لبنان لـ (شوقي بزيغ ومحمد علي شمس الدين وحسن عبدالله وغيرهم) ونقرأ في العربية السعودية لـ (محمد الثبيتي ومحمد العلي وجاسم الصحيح...وغيرهم) ومن تونس نقرأ لـ (عبد الهادي الجزيري ومحمد الغزي ويوسف بن رزقة...وغيرهم) ومن اليمن نقرأ لـ (أحمد العواضي) و (أحمد حسين هيثم) و (عبد الكريم الرازصي) وغيرهم وهناك في مصر؛ أحمد بخيت ومحمد طلب. وفي السودان: روضة الحاج وجيلي عبدالرحمن. وفي الأردن وفلسطين: الطاهر رياض ويوسف عبد العزيز وزهير أبو شايب وغيرهم. ومن الأمارات: ابراهيم محمد ابراهيم. ومن الجزائر: ابراهيم صديقي. ومن سلطنة عمان: حسن المطروشي. ومن البحرين: حسين السماهيجي. وغير هذه السماء عشرات الشعراء لم نطلع جزئيا أو كليا على تجاربهم مع أننا قرأنا لهم أكثر من نص شعري يقع في اعجازه قصيدة الشعر [2].

والسؤال الذي يرد الآن يبحث عن مبررات ظهور هذا الاتجاه في الشعر العربي عامة وفي الشعر الراقي خاصة، ووضوحه في شكل قديم هو (هيكل العمود) مع قدرة فائقة على الاضافة والتجديد، وهنا أشير إلى أبرز تلك المبررات أو البواعث أو الدوافع في جانبها الفني فأشير إلى مايأتي:

1- الخروج من أسر التقليد والارتفاع على ما يؤدي إليه، عبر شكل في الأداء تنفرد به كل تجربة لكل نص استثنائي، سواء جاءت تلبس هيكل الشطرين التقليدي أو هيكل التفعيلة، ووضوح هيكل الشطرين كشف عن توق غبداع وعبقريات شعرية تبث في الهيكل القديم روحا جديدة متصفة بثراء شعري خاص، راحت تنفرد به كل تجربة وأحيانا كل قصيدة.

2- الاستجابة لخصوصية التجربة الشعرية والمعاصرة المتصفة، بثراء المعجم دلاليا وتعبيريا، وتنوع الايقاعات عبر عناصر ظاهرة وأخرى مضمرة، وتجدد أسال

رسم الصورة، من بيانية إلى فنية إلى رمزية إلى إيحائية وغيرها بما كشفت فيه التجارب عن أساليب؛ هيكلها قديم في البيان والبلاغة وروحها جديدة غير مسبوقة، ولا سيما عند أصحاب التجارب الاستثنائية.

3- تبدّى للشاعر ثم للمتلقي على نحو غير مباشر ثم على نحو مباشر أن الشعر صدور فني إبداعي عن أشكال في الأداء غير متناهية، ولكن عند تقليد أي واحد من تلك الأشكال فستقع القصيدة في دائرة الأداء بالشكل، وتخرج عن كونها شعرا لتصبح نوعاً نظميا توخى حسن اتباع شكل أداء شعري، وعبقرية الساعين إلى الاضافة أبدعت الاشكال غير المتناهية.

4- الخروج بأبداع الشعر من عالم الشعر إلى خصوصية القصيدة؛ وذلك بالاجتهاد في أن تكون القصيدة امتداداً نوعيا للشعر وليست إضافة كمية، عبر شكل يتعمق للتجربة خصوصيتها، ولاسيما أن الشاعر المعاصر اليوم محاط في كل زمان وبين كل مكان باشياء من واقع وفن تنزع إلى التفرد وتتصف بشيء من الندرة والاضافة، في كل الحقول المعرفية وفي كل الفنون، لم يعد المتلقي اليوم معنيا بالنسخ التقليدية من كل فن، انه يبحث عن المتطور دائماً...

5- الجديد اضافة في النوع، والتقليد تراكم كمي، والنوع الجديد كشف عن أفق مغاير في الفم والإدراك يستجيب فيه المبدع لضرورة الحياة في التواصل، في أن يكون للزمن بُعْدٌ جديدٌ وللمكان أفق بصري مختلف، ويتحقق ذلك في الشعر في الحالات التي ينجز فيها الشعراء خطابا جديدا من مادة خام شاع تداولها وتلك هي هيكل عمود الشعر الذي منه شكل الأداء الاستثنائي الذي منه قصيدة الشعر في اتجاه شكل الشطرين على نحو خاص.

6- إبداع المعنى الشعري ليس على نحو آلي صادر عن أساليب سابقة التصور كما في مقومات عمود الشعر أو أساليب البيان الإبلاغية، إنما عبر شكل في الأداء يفصح النص فيه عن معناه الشعري الذي يتضمن في سياقاته طريقة إبداعه الجديدة أو أسلوب بنائه المختلف، فالمعنى الشعري هو ما يبدع طريقته في الايحاء وأسلوبه في التصوير، ومن كيفية الكشف عن ذلك المعنى تتبدى طريقته أو أسلوبه للمتلقي، وليس العكس. وان جاءت طرقه وأساليبه مألوفة قديمة أو معاصرة شائعة، المهم

فيها أن يبدع المعنى الشعري شكل أدائه انطلاقا منه، وليس انطلاقا من تطبيقات تعليمية سابقة، أو في الأقل عليه أن ينفع المتلقي الفائق بهذا المنحى الجديد.

7- البحث عن الاستثناء والتميّز بالمعنى الشعري، بما هو فني جمالي، وليس بالموضوعي أو الباعث الواقعي المباشر، سواء أكان ذلك؛ فكراً أو منطقا او أخلاقا أو نزوعا تعليميا أو غير ذلك مما يقع في اتجاهه. عناصر المعنى الشعري غير دوافع المعنى الموضوعي أو مادتها الأولية. في الشعر قول ينأى عن المنطق أو التعليم أو الأدلجة ولا يجاورها إلا بمقدار ما يصوغ منطقا شعريا، فهو لا يقول الموضوع بعين الواقع بل بعين الشعر، انه يقول ما لايقع، وهم يقولون ما لا يفعلون. قصيدة الشعر هنا قصيدة إدهاش وتأويل أو ايحاء وأسئلة أكثر من كونها قصيدة تعبير مجازي فقط. لأن الراهن في تطورات علومه الصرفة وتجليات علوم الانسانية وحقوله المعرفية الهائلة فعل فعله في قصيدة اليوم فكانت قصيدة الشعر.

وهناك مبررات موضوعية أسهمت بشكل أو بآخر في إشاعة قصيدة شعر في البلاد العربية عامة، لتظمر توجهاص لتطوير الشعر عبر أشكال الداء وليس الأداء بالشكل، وبدا الشعراء العراقيين أكثر في الابداع في هذا الاتجاه مع وضوح رموزه في الوطن العربي، ولاسيما في الشام ومصر، واذا كنت قد ألمحت إلى مبررات فنية قبل حين فهناك مؤثرات موضوعية أسهمت في إشاعتها، عاشها الشاعر والناقد والمتلقي العام، ويمكن الإشارة إليها على نحو موجز فيما يأتي:

1- بدا واضحا أن الغرض في القصيدة الحديثة هو التجربة، بوصفها شكلاً من حياة تجد حضورها في شكل من فن شعري، وحين ينجز الشاعر المعاصرة قصيدته فإنما ينجز نوع حياة تتبدّى للمتلقي في القصيدة، وكأنها لم تكن لتنكشف لولاها. والموضوع فيها ليس أفكاراً أو مواضيع آنية ولا ارتجال خطابات وظيفية، بل المعنى الشعري الذي يضمره شكل الأداء ويوحي به للقاريء أو يصرح به، تصريح إيحاء وتأويل أكثر منه إعلان دعاية وترويج، ولهذا تميّزت القصيدة الحديثة المعاصرة من القديمة في اتجاه التعامل مع الموضوع او الترويج للغرض ومفهومه.

2- كشفت التجارب الابداعية في الشعر الحر وقصيدة النثر إلى حدّ ما عن اتصال الموضوع بالتجربة والغرض بالمعنى الشعر، وهو ما أوضحته مناهج التحليل

الأسلوبي، وقراءة الشعر في ضوء نظرية التلقي، فكان ذلك دافعا موضوعيا للشعراء باتجاه إثراء كلام القصيدة اولاً باشكال تظهر فيها مكونات الشعر وعناصرها جديدة في كل قصيدة استثنائية، فقد تتشابه المكونات نظرا ولكنها تختلف بصيرة من قصيدة لأخرى، او من تجربة لأخرى.

3- اتساع الفارق التعبيري والبنائي بين الكلام الشعري في القصيدة والكلام النثري في المنظومة (القصيدة المصنوعة) فاثار ذلك الفارق احساس الشاعر المعاصر باتجاه اختصاص الشعر بالشعري والنثر بالموضوعي، فاذا احتفل فن نثري بما هو فني فذلك خصوصية في الخطاب، وليس شعرية في الأداء، واستثمار قصيدة النثر للسمات الفنية في النثر وتوظيفها للخصائص الشعرية في المكونات التصويرية لم يرفع كثيرا من نصوصها إلى أن تصبح شعرا يقع في سياق قصيدة النثر، كما لم يرفع الوزن والقافية والصور الفنية المصنوعة كثيرا من منظومات الشعر القديم والمعاصر إلى مستوى الشعر الحقيقي.

4- اتضاح الفارق الفني في الخطاب الشعري بين شكل الأداء والأداء بالشكل عبر القصيدة الحديثة ومن خلالها ثم من خلال القراءات المنهجية الدقيقة، بعث في وعي الشعراء نزوعاً إلى الحداثة وقيمها انطلاقا من القصيدة بغض النظر عن الضوابط الشائعة وحدة قيودها، وهو ما تصنع في تجارب؛ محمود درويش وسليم بركات وأدونيس ومظفر النواب وسعدي يوسف وسليم مطر وعبدالله البردوني وخالد علي مصطفى وحسن عبدالله وغيرهم فكانت تلك التجارب في روحها ومعناها والفني الخالص بواعث لأن يعنى الجيل الثمانيني والتسعيني بقصيدة الشعر عناية جمالية فنية خالص يبدع شكل الأداء تجربته الشعرية.

5- حافات العلوم الصرفة وكشوفات العلوم الانسانية أثْرتْ وعي الشاعر باتجاه ماهو استثنائي ابتعاداً عن آليات الاتباع ومنهجيات حسن التقليد، وكأن كل منجز في العلوم الصرفة قصيدة في بابه وكل كشف في العلوم الأنساني فكان ان اتسعت القصائد عموديا في النوع الجديد وأفقيا في ثراء النوع الجديد وكثرته وغناه، وهنا بدت هذه في لاوعي الشاعر اليوم تتحرك عبر القصيدة على رؤى شعرية جديدة وفيوضات من أشكال متعددة، صار الانجاز الشعري تواقا إلى عدم تكرار نفسه، صار مسكونا بالجديد والتجديد غالبا.

6- أصبحت القراءة في المنهجيات الحديثة فناً أولاً وعلما ثانيا، وصار المعنى الشعري في القصيدة مسكونا بالكشف عن الأنساني في البشري، فإذا كان البشري معلوماً فإن الانساني الذي فيه يتجلّى في خطابات شعرية مفتوحة على القراءة والتأمل وليس على مجرد الدعاية لحكم إنسانية ومواعظ اخلاقية، لأن ماهو فني خالص وشعري موح هو وحده الفاعل بامتياز في الكشف عن الانساني في البشري وإشاعته.

7- الأداء بمقومات الشكل ومكناته في أي فن يحدث غالبا عند توظيف ذلك الفن للدعاية لفكر معين أو توجه له أغراضه الخاصة وأهدافه المخصوصة.

أما شكل الأداء الفني الخالص في أي جنس فني ولا سيما الشعر فاجتهاد جمالي خالص، وكثيرا ما كان توظيف الفني للدعاية كما هو فكري أو وظيفي محدود عاملاً دافعا لأن يتوجه الشاعر لما هو من شأن الشعر، مبتعدا عما هو من شأن فنون اخرى أو حقول معرفية مغايرة.

مالذي أضافته حركة قصيدة الشعر، للشعرية العربية المعاصرة، بدءاً من نماذجها العالية عند نزار قباني ومحمود درويش وعبدالله البردوني وسعدي يوسف ومظفر النواب وأحمد مطر، وليس انتهاءً بجيلها الراهن الذي كرسها اتجاها شعريا عربيا وهو جيل من الشعراء الشباب انطلاقا من منتصف التسعينات إلى اليوم، وأخص منهم: بسام صالح مهدي وعارف الساعدي وأحمد بخيت ومحمد البغدادي وحسين القاصد، وغيرهم...؟؟ خلاصة مايمكن عدّه إضافة حتى اليوم أنها؛ أظهرت نماذجها أن الإبداع الشعري شكل في الداء، قد تتكرر فيه العناصر والمكونات أو الهيكل العام ومقوماته لكن إبداع المعنى الشعري جار بحيوية كالنهر الذي يتبدى في كل مكان للبصر على أنه ماء، ولكنه مختلف في البصيرة لسبب بسيط أنه جار ولهذا تنوعت التجارب وتباينت الاشكال على الرغم من شيوع (هيكل عمود الشعر) في صورته التقليدية، غير انها في كل قصيدة أظهرت شكلاً يمثل تلك القصيدة ليس غير. وهو ما يحيل المتلقي المعاصر إلى مسألة أن صورة الشعر الصادرة عن ألوان اللفظ العربي ومساحاته وأبعادها ودرجاته وتباينها تلك الصورة هي ماترسمه شعرية العمود في هيكل الشطرين وعلى التجاوز في هيكل السطر من الشعر الحر، أما قصيدة النثر فشأن مختلف لا ينتسب لهذه الشعرية قدر صدور عن أنموذج ابداعي للنص الفني غير التقليدي في نماذج فاعلة في التراث، في الخطب والرسائل والأقوال والحكم والوصايا والمقامات والمنامات والنثر

الصوفي والأدعية الدينية وغيرها مما يكون النص النثري فيها بانيا شكلا إبداعيا يرقى إلى الشعر في رؤاه وما هو بشعر، ويحفظ من الشعرية التي فيه بمعان فنية لايحسن الشعر التعبير عنها فهي إبداع من شأن نص نثري. ولهذا فإن القائلين اليوم بوجود جنس أدبي جديد هو (النص العابر للاجناس) يذهب بهم واقع النص المدروس إلى هذا النمط من (النص الفني) الذي ليس هو من الشعر بقدر ما هو نص نثري فني يحفل بثراء شعري غير تقليدي، ولكنه لايحفل بخصوصية الشعرية العربية المتصلة بنبض اللغة وروحها، وهو ما يحسب للنص لاعليه. صار المتلقي العربي ينظر إلى خصوصية الشعر العربي بعين ذات رؤيتين: الأول رؤية الهيكل التقليدي الذي يستمد ملامحه من الشعر العربي القديم وصولاً إلى اليوم تلك الملامح النابضة بحياة جديدة في كل مكوناتها القارة: من المعجم وخصوصيته إلى الايقاع وجماليته إلى التصوير وأسلوبيته إلى التركيب ودلالاته إلى البناء وكيفياته، وكل ذلك في شكل من التناسب الذي يكتمل فيه المكوّن بالنص إذ لاسبيل إلى الفصل عند الرؤية ولكننا نشير الآن ليس فصلاً إنما لغرض تراتبية القراءة وما تقتضيه فقط. والثانية رؤية الشكل الشعري هذا اللون المنفتح على التعدد، الذي تكتسب كل قصيدة غير تقليدية اثره خصوصيتها فهو أشبه بالروح منه بالجسد، يتفنن من خلاله الشعراء في إظهار تجاربهم على وفق أشكال غير مقيدة بتصورات مصنوعة، ولا باليات حسن اتباع، كأنهم يتركون لأرواحهم الشعرية أن تختطّ للقصيدة رؤيتها بين يدي كل تجربة إحساسا منهم أنها تجربة غير مكررة ومن ثمة فالتعبير عنها بشكل من قصيدة غير مكررة، هناك الشكل يتعمق لكل تجربة بما يناسبها ويفصح عنها. وهو ما أدّى على نحو منظور إلى تباين أساليب شعراء قصيدة من جهة وإلى اشعار المتلقي بان هناك نمطا من شكل شعري مختلف أخذ يتسع في مجراه ويؤثر في طروحاته، على الرغم من تشابه هيكلياً مع النظرة البصيرية العامة للقصيدة العربية. لكنه متميز بخصوصيته منفرد باشكاله.

أما مستقبل قصيدة الشعر فهو مشابه لمستقبل أي تطور فني، وهو الوقوع في دائرة التقليد، وفي المستقبل القريب ستتضح ملامحها وخصائصها وأساليب شعرائها وسيظهر جيل يحسن تقليدها، على وفق صياغات كثيرة، ربما نلحظ اليوم بعض إشارات له. غير أضافته اليوم للشعرية العربية حيوية لاتصالها بنبض اللغة وطبيعتها الايقاعية وخصوصيتها التركيبية الدلالية وهو ما سأجتهد في الكشف عنه عبر التطبيق النقدي.

أولاً: مقومات شكل الأداء في قصيدة الشعر: قراءة تطبيقية

شكل الأداء في قصيدة الشعر ليس ثابتا هو متجدد متنوع، قد يستقر للهيكل العام على نحو نسبي، كما في (هيكل عمود الشطرين) ولكن الشكل يتبدّى متنوعاً، مرةً بحسب مكوناته الرئيسة الفاعلة، من: معجم وايقاعات وأساليب تصوير ومظاهر تركيب وكيفيات بناء. ومرة بحسب تجارب شعرائه عامة، ولا سيما الشباب منهم وأخص جيل (التسعينيات) منهم في العراق خاصة، ومرة ثالثة بحسب اجتهاد أولئك الشعراء، في أن يمنحوا تجاربهم خصوصية معينة، في ان تجيء متصفةً بخصائص مائزة لها، ثم اجتهاد الاستثنائيين منهم في أن تجيء بعض قصائدهم بوصفها تجارب في التميّز، تجارب في الاستثناء، في الابتعاد عن تكرار التجربة، تجربة الشاعر نفسه، أو استنساخها، وهذه الحالة تحدث في المجموعة الواحدة بشكل أقل، ولكنها في تعدد المجاميع للشاعر الواحد، وكذلك لجيل هذا الاتجاه تحدث بشكل لافت للنظر. ولذلك فإن شكل الأداء عندهم، تنظر إليه أو فيه هذه القراءة عبر محورين رئيسين، أولهما: محور مقومات شكل الأداء. وثانيهما: محور خصائص ذلك الشكل.

في المقومات لايتم النظر في صناعة الشكل، لأنها شأن تقليدي، إنما في إبداعه، في الكيفيات يبدو فيها متعدداً من نص لآخر، ومن تجربة لأخرى، فالمعجم ليس واحدا إذا تعددت التجارب، والايقاع في عناصره المألوفة لايكرره فنيته في تعدد القصائد، وهكذا في؛ التصوير والتركيب والبناء. فالمقومات كيفية نظر من لدن القاريء، وهي تجددٌ إبداعي من لدن الشاعر طالما أن الامر لايتصل بالناظمين، انه يخص الشعراء فحسب، وهو معني بالقصيدة أكثر من الشعر، بالتفرد أكثر من الاتباعية. وهو ما سنأتي اليه في المقومات الخمسة الرئيسة، على نحو من إيجاز:

1- **في المعجم الشعري:** ليس المعجم الشعري مجرد قائمة من الكلمات أو الألفاظ، المعم مكون في شكل الأداء، وجود في ابداع المعنى الفني، ومنه الشعري. والعلاقة بين الرؤيتين التركيبية والدلالية تكاملية في قراءة المعجم، وفي الكشف عن وظائفه التي تتبدى لديه اثر التركيب، وفي الكشف عن مظاهره التي تتضح دلاليا. وهنا يبرز سؤال عن الآليات التي يصدر عنها بناء المعجم. وهل هي ثابتة أم متغيرة ؟ ومتى تكون قراءة المكون المعجمي للشكل الشعري قراءة كاشفة عن تميزه، عن وضوح شكل جديد في النص المدروس ؟ عند قراءة المعجم في نص معين أو تجربة

مقصودة تتضح عناصر هي أشبه ما تكون بالآليات تسهم في الكشف عن أصالته أو تشير إلى اتباعيته منها ماهو تركيبي ومنها ماهو دلالي.

في مجموعة (فارس حرّام) المعنونة بـ (مرةً واحدة) حضور لافت للمعجم الشعري في الكشف عن أصالة تجربته، ضمن اتجاه قصيدة الشعر، وتجيء قصيدة (عنه وعن أهله) أنموذجا في هذا الاتجاه، حيث يستهلها هكذا: [3]

كـان قـدمات فاحتوتـه البـذورُ هكـذا موتـه... فكيـف النشـورُ ؟

كيـف يقفـزُّ عمقـه والعبـارا تُ سحابٌ مـن فوقـه وطيـورُ ؟

حابـل..نابـل.. مـدار..مـدورُ عاش صحْفاً تطوى وصبراً يمورُ

وهـو اليـوم مقبـل في رذاذ مـن تـواريخ.. لاتـرى.. لاتصيرُ

يتغير المعجم من جملة لاخرى متلونا بين التركيب وعناصره والدلالة وأبعادها، فـ (احتوته البذور) و (كيف النشورُ) و (العبارات سحاب من فوقه وطيور) وفي (وهو اليوم مقبل في رذاذ من تواريخ) و(عاش صحفا تطوى.. صبراً يمور) شكل التركيب بألوانه المجازية من الرمز إلى الاستفهام الانكاري إلى المجاورة بالتشبيه إلى المجاز الاستعاري، إلى الاستعارة بالكناية، شكل صادر عن التركيب في أوجهه المجازية التي تحيل المعنى إلى أساليب مألوفة ولكنها جديدة هنا لانها شكل في الأداء صادر عن النص هنا وليس العكس. ومن شكل الدلالة (حابل..نابل..مدار..مدور..) حيث تشي الدلالة بالمعنى الشعري موصولة بالتراكيب، منسجمة معها.

جـاء يستخشـن الفصـول ويروي عن سلال محصولها قمطريرُ

مازحـاً شـعْرهُ بجُرْحـي سـؤال عـربّي حيـث الجـواب ضريـرُ

ويـرى في ميـاه دجلـة: تطفـو ذكريـات الـذين لمّـوا وديـروا

جيـل عثـرات حـالم، قـد أفـاقوا مـن كتـاب، وثـوبهم محبـورُ

جـاء يختـارهم مجـال جمـال مـلء عينـين، ملؤهـا تحيـرُ

ضـاعنا في شـؤون عصـر جديـد وقـديمٌ عذابـهُ ومريـرُ

حـــاملاً شمســـه القليلـــة والنـــا ... سُ وأحلامهـــم شـــتاء كثـــيرُ

أصـــله نـــارٌ والحيـــاة فـــروع منـــه ... والمـــوت بـــين عينيـــه نـــورُ

معجم هذه الوحدة الشعرية الثانية، يبني معناه الشعري بالتركيب الفني الايحائي الجمالي فاتحا للمتلقي شكلاً جديداً، هو شكل في الأداء، ليس له من هيكل العمود إلاّ الأصوات أو الحروف العربية التي تجمع بين كلام الشعراء الذين قالوا شعرهم بلسان عربي، الهيكل لفظ، الهيكل حروف، والشكل إبداع، الشكل إضافة، وهنا شكل جديد هو مجلى حداثة ترتفع على حداثة (الشعر الحر) و(قصيدة النثر) حتى في نماذجها العالية، فالشاعر هنا من القيد أبداع حرية شعرية غير تقليدية في البيت الاول كلمتان (يستخشن الفصول) و (يروي عن سلال محصولها قمطرير) وهما: جفاف الفصول، ذبول الوقت والجوع. جفاف الزمان وجفاف المكان، و (قمطرير) حضور لأقصى جفاف، لأبعد دلالة في التعبير عنها أشاعها التداول القرآني (قمطرير). وفي البيت الثاني كلمتان (جرحان لسؤال) و(الجواب الضرير) وهما: جفاف الاسئلة وعمى الأجوبة. ومعجمه تركيبي فيهما والمعنى الشعري عنهما، يصدر عن الانزياح في التجسيم في (بجرحي سؤال) والتشبيه الوجداني (الجواب ضرير) وهما مجلى الكشف عن حال الخسارة والافتقاد. وفي البيت الثالث. كلمة واحدة (في مياه دجلة تطفو ذكريات) هي جثة الذكريات الميتة طافية في مجلى الحياة ونبع ديمومتها، والمعجم هنا تركيبي تصويري في الكناية عن أقسى الخسارات...

وفي البيت الرابع ثلاث كلمات ينبني عليها معجمه (حلم، كتاب، حبر) وهي تضمين وصفي يرجع في معانيه الشعرية إلى البيت الثالث، اتصالاً بالبناء النحوي والدلالي والتصويري. والايحاء بالخسارة فيه شامل بدءاً من الواقع (جيل عثرات) مروراً بـ (النظرية) في (أفاقوا من كتاب) وانتهاء بنزوع الاشياء (ثوبهم محبور). وفي البيت الخامس كلمة واحدة (رحلة الخسران) في ثلاثة سياقات: (مجال جمال + ملء عينين + التحيير) فالخسارة في: الطريق والبصر والبصيرة...!!! وهو ما يسحبه إلى البيت السادس، فمعجمه صدور عما قبله. وفي البيت السابع يعود المعجم إلى الثنائيات ثنائيات المجانسة (حامل + احلام) وثنائيات التضاد (شمس قليلة + شتاء كثير) ذاهبا في الايحاء بمعنى الاحلام الكبيرة والخسارات الأكبر. وفي ختام هذه الوحدة الشعرية عند البيت الثامن يكرر المعجم نفسه، من ثنائيات المجانسة (نار +

نور) إلى ثنائيات التضاد (الحياة + الموت / الأصول + الفروع) وهو مجلى معنى التضحية أو الفداء أو الايثار، اذ الموت عنده نور يضيء الحياة...

وفي الوحدة الثالثة يقول:

جاء دمعا وليس يبكي ... ولكنّ سناءً تحت الجفون تسير
..قيل: (واعتاد أن يجير ويسلي) ... علمته الحروب كيف يجيرُ
ذا أنا ذاك يأخذ القوم وقتي ... ومصيري أوقات منْ لم يصيروا
عاري الأرض في خطاهم وجلبا ... بي لبابٌ من همّهم وقشورُ
عشتُ شخصاً بغير شخص وشكّاً ... من رمال وكوكبا لايدورُ
تارةً تخزن السهول هوائي ... وبأخرى تضيق حتى الصدورُ
وبأخرى مستقبلي فوق جسر ... لاقبول تسعى به لا دبورُ
فترى الذكريات رمحاً عذابا ... بل يعاني من نفسه التذكيرُ

المعجم الشعري هنا صار يكثف من الدلالات المتجاورة: (دمع، نساء، جفون، بكاء + يجير، يسلي، حروب + وقتي، أوقات، مصير، يصير + الارض، الخطى، لباب، قشور + شخص بغير شحص، شك من رمال، كوكب لايدور، تخزن السهول هوائي، تضيق به الصدور + مستقبل فوق جسر، لاقبول له ولا دبور + رمح، عذاب، معاناة،...) فجاء المعنى الشعري ليس انطلاقا من هذه الألفاظ في دلالالتها المتجاورة، إنما من التأسيس لها انطلاقا من هذا النص، (جاء دمعا وليس يبكي) حال، (ولكن نساءً تحت الجفون تسير) صورة تلك الحال، صورة تأويل وليس تعبير، صورة إيحاء بالرمز وليس مجرد تعبير. و (اعتاد أن يجير ويسلي) حال. و (علمته الحروب كيف يجيرُ) صورة تلك الحال)، التي تكشف عن أبعاد التجاور بين، الحال وصورته. وهكذا في البيت الذي يليه بين (يأخذ القوم وقتي) و (أوقات منْ لم يصيروا) في كشف معنى ضياع العمر. كما في كشف ضياع الخطى في طريق ذاك العمر في (عاري الأرض في خطاهم) و (جلبابي لباب من همهم وقشور) فالمجاورة بين عربي المكان من وصول الخطى وعربي الأنا عن تحقيق امنياتها. وفي البيت الذي يليه صار التجاور في الدلالة ليس بين اثنين إنما يتوزع على ثلاثة الفاظ: (شخص بغير شخص) و(دونك من رمال) و

(كوكب لايدور) في معاني (الأنا) و (القصد) و(الفعل) ثم تـوزع التجـاور إلى أربـع جمـل في بيتين: (تخزل السهول هوائي) و (تضيق بالهواء الصدور) و (مستقبل فوق جسر) و (لاقبـول تسعى به، لادبور) فالمعجم هنا عبر الجملة يؤسس صياغاته دلاليا، وليس بوصفه لفظا مفردا، ولهذا جاءت اللفظة ذات التداول التراثي حاملة لما أسسته الصياغة وليس لدلالتها الإفراديـة في (القبول والدبور). وبعد هذه الوحدة الشعرية تجيء أخرى تتكثف فيها المجاورة من جهـة تعبيرها عن الآخر، الآخر / الأمة / المجموع؛ فيما سبق كان معبرا (عـن نفسـه) ولأن انتقـل معبرا عن الذي يكملها وهو يجاورها (عن أهله) وعنوان النص بدءاً هـو (عنـه وعـن أهلـه) وهنا يتجه المعجم إلى المجاورة بشكل آخر هو أن الآخر / الأمة / الجمع، يكمل بعضه بعضا بالضياع، فاللفظ صورة مباشرة في الكناية عن معنـى الضـياع، ودلالات المعجم هنـا تكـرر بعضها في النتيجة ولكنها تتنوع في صورها، إذ جاء في هذه الوحدة:

عـن بنـي الأهـل لم يتمّـوا كلامـاً   حيث ساروا بل في الرحى حيث سيروا
عـن نسـاء قضـت: تـدور وتهمـي   ورجـال قضـوا ولم يسـتديروا
وسـنين مطلقـات مـراراً   وبنوهـا: الشـحوب والـد يجـورُ
وأراض تختـلّ تحـت خطـى العـا   بـر ترتـاب – زعزعتهـا الـدهورُ
وسـواق لم ينقـل النهـر فيهـا   بـل ميـاه مكسـورة وجسـورُ

في البيت الأول تتجاور الصورتان في كلمتـين (لم يتّمّـوا كلامـا) و (في الرحـى حيـث سيروا) وهما: موت القول وموت الفعل. وفي البيت الثاني صورتان في كلمتين (نساء قضـت: تدور وتهمي) و(رجال قضوا ولم يستديروا) هما: ضياع النسـاء ومـوت الرجـال. وفي البيـت الثالث (سنون مطلقات) و (أبناؤنا الشحوب والديجور) في موت الزمان وضياع بنيـه. ثـم في البيت الرابع في موت المكان وضياع خطاه: (أراض تختـل تحـت خطـى العـابر، ترتـاب،... زعزعتها الدهور) وفي البيت الخامس تكثيف لضياع المكـان والزمـان بتصـوير مـوت النهـر. نخلص من هذه الإلماحات إلى أن المكون المعجمي في قصيدة الشعر ليس قائمة كلمات تتـوزع في حقول دلالية، ولا مجرد تقابلات دلالية قائمة على الشيوع والقدم أو الأصالة والتعريب أو الفصاحة والبلاغة أو الأسمية والفعلية او الانشائية والخبرية، وغير ذلـك، إنـما هـو تراكيـب تتوزع دلاليا / تصويريا في أشكال صياغية تتصف بفنيـة البنـاء التصـويري وحداثـة الرسـم

والايحاء والعلاقات بين مكونات الصورة. ومن ثمة فإن آليات بناء المعجم في لغة قصيدة الشعر ليست قبلية مما تم التواضع عليه وان هي ألتزمت بثوابته، إنما هي بعْديّة يبثها النص وتحيل القراءة إليها، فهو معجم تصويري وليس تعبيريا واقفا عند ظاهر الدلالة وهو تركيبي يتداخل مع مكونات التصوير والتركيب ويفصح عنها، ولذا جاءت آلياته تركيبية سياقية وليست إفرادية ولا اشتقاقية، فالنص يؤسس معجمه ولا يستورده، ويبني علاقاته ولا يقلدها، وتراكيبه معنية بالايحاء أكثر من مجرد الألتزام بالقاعدة والمعيار، المعجم قبل القيدة بياض عام، وهو في السياق يكتسي ألوانا أخرى ويتزيا بعلاقات جديدة ويتبدى بمعان شعرية، وقراءته معنية بالألوان والعلاقات والمعاني الشعرية أولاً وعاشرا بالبياض الذي كان عليه من قبل.

2- **في الأيقاع الشعري:** يشترك المكون الايقاعي في قصيدة الشعر مع المكوّن المعجمي، في كونه يبدع المعنى الشعري بالصدور عن فنية الايقاع الخاصة في النص الشعري، وفي كل قصيدة اتصالاً بتميّزها، وليس الايقاع مجموعة مؤثرات ذات فاعلية موسيقية خارجية كالوزن والقافية وداخلية كالتكرار والتجنيس والتقابل والتضاد وغيرها. الايقاع هنا يسهم في إعادة صياغة الجملة، يضفي عليها حسا موسيقياً ذابثّ جمالي، الشاعر فيها لايطوّع اللغة فقط إنما هو يعمل على إبداعها هو يعزف بالكلمات الحانا تصدر عن؛ تنسيق الأصوات وتناسبها، وبناء الصور وتناسقها، وتنوع الظاهر التركيبية دلالياً وإيقاعيا، تفيض لغة الشعر بالايقاعات، المباشرة / الخارجية وغير المباشرة / الداخلية، تكتسب اللغة عنده شاعريتها إثر كل ذلك، يصدر تناسب عناصر الايقاع الشعري عن انفعال الوجدان بها، في صور من الفيض العاطفي الواصل إلى المتلقي حسياً وخيالياً وجدانيا في آن معا، وهو ما يجعل تأثيره في متلقيه لافتا ومؤثرا. ((فالايقاع في الشعر ينبغي أن يوحي بحركة الفكر في الذهن الحي، فينقل نموذج المعنى عن طريق الايحاء العاطفي، لا التركيب المنطقي))[4] فالايقاع في حال صدوره على أنحاء من الانتظام عن أشكال من التنسيق والتراتيب والتناسب بين الأصوات لايكون فنيا متصفا بالثراء الفني إلاّ إذا أضمر المعنى الشعري رافداً رئيسا فيه هو المعنى الايقاعي. لأن الخيال السمعي وحي إبداع في الشاعر وعنصر تذوق في المتلقي فهو؛ ((إحساس بالمقطع، والايقاع يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين منعشا كل كلمة، غائصاً إلى

أشد الأشياء البدائية والمنسية، عائداً إلى الأصل، راجعا بشيء ما، باحثا عن البداية والنهاية، إحساس يعمل من خلال المعاني، على وجه اليقين، أو لايستطيع أن يعمل دون معان – بالمعنى المألوف – ويمزج القديم والمنسي والرث والدارج والجديد والمدهش، وأشد الذهنية قدما، وأشدها تمدّنا))[5] فلايقاع إحساس بنبض الصوت في اللفظ، إحساس بكيفية بث الروح فيه عبر شكل الأداء الشعري، وهو ما اجتهد شعراء قصيدة الشعر في إشاعته في قصائدهم. في قصيدة (الماء يكذب) لـ (بسام صالح مهدي) من مجموعة تحمل العنوان نفسه اشتغال شعري على كيفيات في إبداع الايقاع بدءاً من / النص / من دون أن يشعر المتلقي أن الشاعر ملتزم (بايقاع مجزوء الكامل) على قصره وحدوده الضيقة، اذ جاء في الوحدة الشعرية الأولى مستهلاً بها القصيدة والمجموعة أيضا: [6]

قمري على شفتيك يجري ... ياالنهر كم تسعى لغيري
أورثتني شجر الدعا ... ء وشيب سنبلتي وجذري
أورثتني صوت الأذا ... ن يفرُّ من فجر لفجْر
أورثتني وطن الجبا ... ه السمر في شلال شعْر
أسميتني وجع الجنو ... ب رغيف تنور وجمْر
أسميتني الجسر المعلـْ ... ـلق واقفا في خصر نهْر
أسميتني مالستُ أدري ... عذرا غفا في حضن عذر

لغة الايقاع هنا يؤسسها كلام القصيدة، وحدة الوقع اللافت لمجزوء الكامل تحد منها نزعة التصوير العالية التي تذهب بالمتلقي إلى آفاق من إبداع المعنى الشعري يشترك المجاز بالمفهوم البياني (قمري...نهر، شجر الدعاء... شيب السنبلة، شلال شعْر... رغيف جمر... خصر نهر...) إلى الانزياح الصادر عن رمزية الجملة في استعارات تجسيدية أو تجسيمية: (صوت الأذان يفر من فجر لفجر... الجسر- واقف في خصر- نهر... عذر غفا في حضن عذر...) فالعلاقة بين البنيات الايقاعية الظاهرة كالوزن والقافية والتكرار وتتابع أبيات القصيدة في جمل قصيرة وبين البينات التصويرية الباعثة على التأمل والتخييل، تلك العلاقة هي ما تبدع شعرية الايقاع، ويجيء المعنى الشعري اثرها متصفاً بالعمق ثم أن التكرار في

(أورثتني وأسميتني...) خلق ايقاعاً كميّاً، وتتابع المفعول به في بنية إضافية؛ (مضاف ومضاف إليه): (شجر الدعاء وصوت الأذان ووطن الجباه ووجع الجنوب) رسم خطاً لغويا ذا إيقاع خاص، لتأتي كثافة المجاز بعدها، وقد رفعت المتلقي من حسية الايقاعية إلى (رؤيوية المعنى الشعري) مرتفعة بخيال المتلقي فوق حدود الايقاع جاعلةً منها شكل أداء وليست وسيلة، وهو ما يميز قصيدة الشعر هنا من النظم، وهذه صفة عامة في المكون الايقاعي من قصيدة الشعر، كما في مطلع قصيدة (مرايا) لمحمد البغدادي: [7]

للحب من شفتي أنثى مناسكه   كأيّ دين له رب يباركه

للحب قرآنه... جبريله وله   نبيّه وله أيضا معاركه

آمنتُ أن: (لا) ويكفي أن أقولها   حرفين معناهما: درب وسالكه

معناهما: أنت لي فجر يضاحكني   ومن خلال عذاباتي أضاحكه

وانت لي قدرٌ مرٌّ أعيش له   كما يشاركني ليلي أشاركه

ايقاع البسيط ظاهر هنا، وقافية الكاف المتصلة بضمير الهاء المبني على الضم بنية ايقاع حاد، والتكرار والمجانسة والتضاد أشكال ايقاعية، ونزعة الايقاع تغالي في الارتفاع بمنسوب ما تدركه حاسة السمع، ولا يحد منها غير تحليق المعنى الشعري في أشكال من التقابل بين الصور أو المعاني كما في جملة المشبه في الشطر الأول من البيت الأول وجملة المشبه به في الشطر الثاني من البيت نفسه، وهو ما يتكرر في البيت الخامس هنا. والتقابل الدلالي بين جملتي البيت الرابع، والتتابع الدلالي لجملة (الخبر + المبتدأ المتصل بضمير يعود لخبره): للحب قرآنه... للحب جبريله... له نبيّه... له معاركه... ومما يرتفع بأدراك المتلقي لشعرية النص هنا نزعة استحضار الثابت روحيا في مجاورة المتحرك عاطفيا: الحب تجاه المرأة + الدين لله سبحانه، وهو ما صاغته شعريا الابيات الثلاثة الأولى، وتغنّى بتجلياتها: البيتان الاخيران، وكأن المعنى الشعري في هذا المقطع صادر في دلالته عن هذه النزعة وصاغ إيقاعاته للتعبير عنها. وقد يتضح هذا المنحى في قصيدة (عيون الطفل) لمحمد البغدادي أيضا: [8]

لاشـــك أني لم أزل لا أفهمـــك ينبيك صدقي حين ظنك يهدُمكْ
تبـدو قويـا لاتهـاب وعنـدما ترنـو إليك عيـون طفـل تهزمُكْ
يـا صـارخاً في داخـلي يحـتلي أحتار كيف وأنت صوتي أكتمُكْ
أحتار في: هـل لم تـزل مسـتنفرا تغـلي بـالآلم الحيـاة جهنّمُـكْ
أم هل تركت الأرض تغرق نفسها وظننْت أن جبال صمتك تعصمُكْ
ياأيهـا البـاكي عليـك... متاهـةً حملـت وريـدك أن يغـادره دمُـكْ
فنشـرت جلـدك للريـاح دريئـةً إذ كان جلدك ملء سمعك يشتمُكْ
وقطعـت فيـك لسـانك الحـر الـذي لم يـدر بـين يـديك كيـف يكلمُـكْ

الايقاع في هذه القصيدة ذو حضور طاغ يتسم بالحس السمعي الحاد، وربما هو يناسب دلاليا المعاني الشعرية ذات البث الفاعل في آلامه. يتقمص الشاعر ضمير الغائب في محاورته نفسه، هو يحاور نفسه، يقسو عليها، يبادلها حوار المعاني المؤلمة، ضمير المتكلم هو لسان حال الشاعر وضمير المخاطب كناية عنه، هو يحاور نفسه بعيون طفل يعيشه، يسكن فيه؛ الكلام مبني على الحضور أكثر من الغياب، حضور الشاعر مع نفسه، ومن ثمة كان المعنى عصياً على الحضور، فهْم الشاعر لنفسه عصي على التحقق، ولذا هو يستحضر صور القلق ليصل إلى السكون، يصل إلى الجهل بنفسه، وهنا كان صوت (قافية الميم) المتصلة بضمير مخاطبه الغائب او الآخر، صوتا مرفوعاً و (الكاف) ساكنة، وكأن ايقاع السكون هنا يعبّر عن ايقاع الجهل بالنفس وينفّس عنه، ولهذا جاءت القافية أفعالاً مضارعة (أمهمك، يهدمك، تهزمك، تعصمك، يشتمك، يكلمك، وهكذا في سائر قواف النص) واذا جاءت أسماءً فبانفعال حاد (دمك، جهنمك،..) فالايقاع هنا صار عن خصوصية المعنة العام، وكاشف عن ذاتية المعنى الشعري، كشفا فنيا جاء في شكل من الأداء غير المصنوع. وايقاع الكامل جاء متصفاً بايقاع سمعي حاد، كشف عنه وناسبه التقابل بين ما يشبه الأضداد في أغلب ابيات القصيدة وليس هذا المقطع منها فقط: (في داخلي يحتلني = كيف اكتمك + لم تزل مستنفرات = تغلي بآلام الحياة + تركت الأرض = جبال صمتك تعصمك +...) فضلاً تقابل الاضداد الذي هيمن بحسية عالية على أبيات القصيدة كلها تقريبا ومنها هذا المقطع الأول فيها: (ينبيك صدقي × ظنك يهدمك / تبدو قويا × عيون طفل تهزمك / صاروخ في داخلي × أنت صوتي اكتمك /

حملت وريدك × يغادره دمك / جلدك للرياح دريئة × جلدك ملء سمعك يشتمك / قطعت فيك لسانك × يكلمك / ...) أشكال؛ التكرار والتقابل والتضاد، وبنية التقفية والايقاع السمعي الصادر عن القالب الوزني لبحر الكامل كلها بنيات ايقاعية صدرت عن نبض المعنى العام الكاشف عن الصراع الذاتي بين الشاعر ونفسه، وبينه وأحلامه، بينه وآماله، بينه والآخر، وإن جاء مركزا بينه ونفسه. ونزعة التجسيد في الصور الشعرية جاءت منسجمة مع أشكال الايقاع، وصورة الانسجام العام شكل في الأداء متصل بتجربة هذه القصيدة وصادر عنها، ولهذا تصل للمتلقي بقليل من المكونات الجاهزة، وكثيرة من خصائص شكل شعري انتجته تجربة الشاعر في هذه القصيدة.

في قصيدة الشعر لايجيء الوزن نظما ولا تنفصل موسيقاه عن خصوصية التجربة بل تنبت في تربتها وتجيء صادرة عنها ومعبرة عن خصوصيتها عبر معان شعرية يسهم الايقاع في بثها أو بنائها، الايقاعات في قصيدة الشعر تنساب في مجرى حياة النص، مشكلة مجسات سمع خاص، والمعنى الشعري يتدفق في مجرى حياة النص تدفقا ايقاعيا محسوبا بوعي فني وليس بحس عقلي أو منطقي. وفي هذا الاتجاه الشعري هناك ايقاع للمعنى عبر المجازات والانزياحات وأشكال العدول وخصائص الكلمات وصفات الحروف وجرس التشابه منها والمختلف وأشكال التتابع والانتظام وغيرها في هذه كلها يسهم المعنى الشعري في بناء الايقاع الشعري انسجاما مع البنيات ذات الحضور الإيقاعي المألوف في الشعر العربي. حدة الايقاع الظاهر / الخارجي تخف بفعل الايحاء المجازي أو الانزياحات الفاعلة في تخييلها، بما يجيء الايقاع الداخلي المتصل بخصوصية الصياغة اللغوية في البناء وظواهره وسياقاته منسجما مع الايقاع الخارجي، ومشكلا اتجاها في شكل من الأداء الشعري الخاص غير التقليدي.

3- **في التصوير الشعري**: يتصل المكون التصويري بطرائق رسم المعنى الشعري، فالصورة الشعرية شيء من نور يشع حاملاً أبعاد المعنى الشعري إلى المتلقي محتفلاً بعناصر تأثيرها في الآخر، واذا كانت الصورة البيانية من؛ تشبيهات ومجازات واستعارات وكنايات ورموز وغيرها مما يقع في اتجاهها هي الصور الغالبة في فهوم القدماء للصورة وقراءاتهم في المعنى وكشفهم إياه، فإنها عند المحدثين اتسعت ليضاف إلى هذه الأساليب البيانية الفنية؛ الأساطير والخرافات والموروثات المحلية أو الشعبية والرموز (الفلكلورية) والتراثية العامة وسواها مما يقع في اتجاهها. ومما

تميّز به التصوير الشعري في قصيدة الشعر ذلك النزوع الفني إلى التجديد في الصورة البيانية والصورة الرمزية، بما بدت فيه الجملة الشعرية في النص هي ما ينتج أسلوب الصورة فيكون السياق اثرها موجها في تحليلها، من دون أن يكون مجرد الألتزام بأليات التصوير المألوفة موجهاً للإبداع او طريقة مثلى في الأداء. وهنا أشير إلى ثلاثة اتجاهات تصويرية أوّلها: تلك الانزياحات التصويرية الفنية التي يبني فيها كلام الشاعر لغة التصوير منفتحا على هذف جمالي رئيس هو ابداع المعنى الشعري، كما في مرثية أجود مجبل: (9)

كالسر كالخلل البهي أضاءوا ومشوا عراةً والوضوح رداءُ
ملكوا أصابعهم فصاروا سلما والصاعدون لوقتهم غرباءُ
للحزن أسماء نموا في شمسها تنهار دون غدوقها الأسماءُ
عبروا الأسوار خلف يمامة صرخاتهم أرض لها وسماءُ
وتكاملوا في لحظة قدرية فيها لكل خلاصة إيواءُ
لم تلتمع سدم الخليقة فوقهم إلا وكان وراءهن وراءُ

في البيت الأول يوحي بشعرية الغياب، يعيد خلق الغياب معنى شعريا جميلاً، فالموتى مشوا كالعراة، كان الوضوح كالرداء، الصورة التشبيهية هنا تبني المعنى بدءاً منها، وليس من معايير المشبه والمشبه به، بمعنى ان الانزياح شكل تعبيري هنا ابدع معناه، ولهذا فان معنى الامتلاك والاغتراب في البيت الثاني صادر عن غيابهم، عن حضور غيرهم في الغياب بعدهم، والمعنى (الكنائي) هنا تبثه الجملة في سياقها النص وليس اللفظ، وصورة الشهرة بعد الاغتراب في البيت الثالث استعارية فنية مرتكزها (نمو في شمسها) والجملتان: السابقة لها واللاحقة تصدران في معناهما عن نمو الشمس ذاك؛ لان الاستعارة هنا تفاعلية وليست استبدالية. وهكذا كان معنى الطموح والتوق له لم يرتكز في (يمامة) في البيت الرابع انما في الجملة الفعلية (عبروا....) اولاً وفي تكملتها سياقياً، في الجملة الاسمية (صرفاتهم ارض...) ثانياً، ليكون معنى الكناية في الاولى ومعنى التشبيه في الثانية جزء مكملاً فيبناء الاستعارة التفاعلية التي صدر عنها هذا البيت، وهكذا الانزياح في التعبير عن معنى الوصول في البيت الخامس، والاستعارة التفاعلية في البيت السادس في معنى الوجود المحيط بهم معنى رمزية

العالم لديهم، وانفتاحه على غيب ما. في هذا النمط من الشعر نقرأ التصوير بوصفه شكلاً في الابداع يكشف عن معناه الشعري انطلاقاً منه اولاً واخذاً بالسياقات الفنية ثانياً وابداعاً للمعنى الشعري ثالثاً، وكان الشاعر في كل قصيدة اونص يؤسس لعلاقات تصويرية جديدة، ان يبني شكلاً جديداً فالقصيدة عنده شكل في الاداء وليس اداءً بالشكل.

والاتجاه التصويري الثاني فاعلية الرموز شعرياً انطلاقاً من النص حيث تكتسب معنى جديداً، هي في انزياح على رمزيتها التقليدية، ارتفاع على صورتها الاولة، لانها في النص نبض في حياة جديدى، كما في قصيدة (وجيه عباس) (عرش على الماء) التي جعلها عنواناً لمجموعته الشعرية الاولى لاحقاً:(10)

ولي بجنب الغضا قبر يراودني   عن نفسه وغرابدونه نعبا
عرش على الماء لي بيت وارملة   ودون بلقيس ياعماه ارض سبا
سرب القطا كان في رحلي وكنت معي   وقلب امي الذي اودعته التربا
هل كنت والطين من ماء وحنجرةٍ   اذا تقبل قربانا بها شربا
مافي المدائن من بلقيس هاتفه   تسوّر الطفل باب القلب فانشغبا
هذا صليبك فاختر أي مرجعة   فصدت عرقك فيها فانتشر طربا
ام كنت تجمع من اقدامه اثرا   احالسا مري بجانب الطور حيث حبا
كل النواقيس اقطرنالسيوف دما   وصام ناقوسه من لحمه فأبى
قميص حمدك من ماء ومن حجلٍ   وقبراتٍ توشجن الانين عبا

الصورة في هذه القصيدة كلها-وليس في هذا المقطع الاول منها فقط- مبنية على انزياحات لغة الرمز في (جنب الغضا + غراب دونه نعبا + عرشه على الماء + بلقيس + مملكة سبأ + سرب القطا + ارسل في المدائن حاشرين + الصليب + السامري + بجانب الطور الايمن + كل النواقيس... + قميص يوسف.....) لغة الرمز هنا تغدو في القصيدة كلاماً رمزياً، كلام الرمز في القصيدة ينتج المعنى الشعري انزياحاً عن الاصل وليس – بالضرورة – اتصالاً به، الرمز هنا لفظ، تستخدمه القصيدة بمعزل عن الالتزام بدلالته الرمزية التاريخية، انما هي دلالة جديدة ينزاح الكلام إليها، يصدر عنها في شعريته، كأن الرمز أشبه باللفظ في

معانيه الواقعية التي تعني نا تواضعت عليه الذاكرة الجماعية ولكنه في سياقات النص الشعري يعني ما به اليه الشاعر؛ يعني شيئا جديداً يوحي بمعنى آخر، يرسم صورة ثانية؛ لان اللغة تتجدد انطلاقا منه، لأن الذات التي ابدعته كانت قد انفصلت عن قيود الجماعة منفردة بحريتها باحثة عن ما يميّزها ومنتجةً له، هي ذات استثنائية، ومن ثمة فما تفصح عنه يتسم بكثير من الاستثناء أيضا. في قصيدة الشعر تنطلق المعاني من سياق كلام القصيدة نفسها لانه يعيد انتاج اللغة ينسب إليها معاني شعرية جديدة بالضرورة الفنية، وفي تجربة (وجيه عباس) الشعرية عامة اشتغال استثنائي على لغة الرمز يستدعي دراسة خاصة.

والاتجاه التصويري الثالث هو اتجاه العلاقات الابدالية والتفاعلية، في التصوير الاستعاري الحديث، حيث تتضح على نحو فني مدهش سمات التشخيص والتجسيد منتجة المعنى الشعري، وفي تجربة (حسين القاصد، وبسام صالح، وعارف الساعدي، ومحمد البغدادي، وغيرهم) نزعة في إبداع المعنى الشعري تنزع إلى هذا الاتجاه، من ذلك مثلا نص (عارف) الذي يقول:(11)

صرخة طفلة وجرح إله   وسماء قريبة لاتراهُ
ويد تشبه النعاس أفاقت   وغفت فوقه فجف صداهُ
بين عينيه غربة وبلاد   ونخيل وغابة ومياهُ
وحده والجميع في مقلتيه   وحده كان...سيفه وعصاهُ

ان لغة التشبيه في البيتين الأولين ولغة الاستعارة التمثيلية او الاستعارة بالكناية في البيتين الأخرين، لا تنتجان معنى موضوعيا بل معنى فني، صادر عن نزعة تكاملية، عن تفاعل بين علاقات السياق، حيث يقرأ المتلقي؛ تشخيص الصوت في معنى الطفولة، وتجسيد الجرح في معنى آلهة، ورسم الغيم والفضاء في صورة غياب يفتقر للرؤية ونفتقد الرؤية فيه، ويجسم الحسي كاليد في صورة المعنوي كالنعاس، ثم تجسيم اليد في صورة الانسان ليس من باب المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية بل تجسيم شعري في معنى القيد، وتجسيم الصوت في صورة الأرض، وهكذا في الاستعارة التمثيلية التي تبدع المعنى بالصدور عن تفاعل علاقاتها السياقية. وتجربة (عارف الساعدية) الشعرية تزخر باجتهادات في ابداع أشكال من الأداء الشعري تنوعت في غير قليل من قصائده، ولعل مجموعته الاخيرة (عمره الماء) أنموذج في

هذا الاتجاه وهو ما سأشير اليه هنا. في مجموعته المحتفلة بعنوان ارتجالي تشبيهي هو (عمره الماء) إيحاء بان صلة المجاورة التشبيهية بين العمر والماء / عمره كالماء، تفصح عن معنى التوق للخلود، البقاء، للازدهار؛ توق للتعارض مع كل أشكال الفناء. وهي لغة يومية ولكنها فنية في البناء والقصد. تنتسب هذه المجموعة للاتجاه الخامس وهو (اتجاه قصيدة الشعر) الذي اجتهدت عائلته الشعرية في تبنيه والدعوة له، واخص من أبنائها: بسام صالح مهدي وعارف الساعدي ومحمد البغدادي ومضر الآلوسي ومحمد البياتي وحسين القاصد وفائز الشرع ونجاح العرسان وآخرين غير قليلين ذوي تجارب شعرية ذات ثراء خاص.

لعارف الساعدي قبل (عمره الماء) مجموعة أولى عنوانه (رحلة بلا لون) صدرت عام 1999 وقد اشتغل في هذه الأخيرة على عناصر الأداء الشعري ذاتها التي صدر عنها في (رحلة بلا لون) ولكنه هنا أقرب إلى تمثلها؛ فنياً والصدور عنها جماليا، أقرب إلى ما يوحي باجتهاد في الخلق الشعري مستثمراً أدواته الأولى ذاتها، فاللون في الأداء والايحاء بالجمال هو ما تصاعد هنا أكثر من التجريب بآليات جديدة. والسؤال هنا: ماتلك العناصر ؟ أو ما بعضها ؟ لعل أبرز العناصر؛ الإدهاش الذاتي بمجازات التصوير. أعني اجتهاده الذاتي في الصدور عن نبض العاطفة وفيوضات الاحساس بالأشياء عبر التصوير بالكلمة، بما يجعله مشتركا مع غيره في المادة منفرداً من في الأداء، وبما يوحي بان الروح عنده هي الباعث الشعري، وأن العاطفة محفز ومن ثمة تجيء الغنائية التصويرية سمة لافتة في نصه الشعري، غير أن عمق التخييل فيها وفاعلية التصوير تسحب وقع الغناء إلى مساحة التأمل بسبب من ثراء الصورة وابتعادها عن الشيوع أو النزوع التقليدي، هنا يشترك مع (شعر التفعيلة الاستثنائي) في حيوية الأدهاش الباعث على التأويل، ومع (شعر النثر غير التقليدي) في الارتفاع باليومي أو الآني إلى أفق الرؤيا، إلى انفعال المعنى الشعري بعمق الأشياء انطلاقا بث صورها المباشرة شعريا...

ومن اليومي المنفعل بمجاز الصورة الباعث على التأويل: [12]

1- عذبٌ هو القلبُ لو سوّرْته شجركْ

2- مرّ الزمانُ وعاف الناس وانتظركْ

3- لم يبْتكر للجراح البيض أغنيةً

4- لكنّ جرحاً أراد الماء فابتكركْ

5- مولاي ضحكتك الغيم الشقي... فهل

6- أَلبسْت صيف الحكايا والرؤى مطركْ

في هذه القطعة ست جمل شعرية، تشترك كلها في أفق من معنى شعري واحد، هو التوق إلى بناء شيء عصي على الغياب، والماء هنا هو مثال ذلك الشيء، أما الأشياء الأخرى في هذه القطعة فتكسب حيويتها من تمثّل صورة الماء؛ وهكذا تقرأ في الجملة الأولى؛ أن الشاعر يرسم القلب في صورة الماء بدلالة العذوبة منه، موحياً بان حدود الحياة إثر ذلك سور من شجر، واذ يكون كذلك فهو انتظار دائم تمر الناس عليه وتتعاقب الأزمنة، الماء انتظار، والقلب حين يكون ماءً فهو انتظار أيضا، كأن يمنح منتظريه الحياة دائما من دون مقابل، إنه انتظار، لايبتكر للألم أغنيات مهدئة، غير أن الجراح أرادت العافية فابتكرت قلوبا من ماء. في الجملتين: الثالثة والرابعة إيحاء بالتقابل بين القلب حين لايبتكر للجراح إلاّ الشفاء وبينه ابتكاراً تصطفيه الجروح. ليختم الشاعر القطعة بالجملتين الخامسة والسادسة مخاطبا القلب بوصفه مولى سيدا، بوصفه إنسانا، معنى الفرح عنده غيم، غيم شقي، يخاطبه متسائلا عن الصورة التي بدا مطر القلب فيها أردية من غيم نكسو بها حكايا الواقع المؤلم كالصيف ونكسو بها صيف الرؤى عله يبرد قليلا؛ حين يلبس صيف الرؤى شيئا من مطر القلب، أو حين يلبس صيف الحكايا شيئا منه أيضا، فإن المعاني اثر ذلك تتجه إلى الأزدهار، لانها عند ذلك تطرح شيئا من ثمرها. ثنائية (القلب / الماء) هنا هي ما تبدع المعنى الشعري، هي مادته، ورؤاه، وقراءتها بعين العقل النقدي لاتثمر معنى ذا بال، ولذا يلزمها الكشف بلغة المجاز، بوصفها أدعية تتقرب بها لغة النقد من نوال المعنى الشعري، لتصنع المتلقي على ضفافه، لانها ان وضعته فيه بايقاعه الموضوعي المباشر فستذبل زهرته اليانعة...!!!

تلتقي قصيدة شعر كما عند عارف هنا مع العمود التقليدي في الشكل الظاهر ولكنها تتميز منه في الشكل المضمر كونه كلام الأداء الشعري الذي تفصح عنه كل تجربة على انفرادها، الشكل الظاهر حدّ في مسافة ومعيار للقاء، والشكل المضمر وعي بالأداء وكيفية في التميّز، وهذا ما أجتهد فيه شعراء (قصيدة شعر) ومنهم عارف في (عمره الماء)

ومن خصائص التميّز عنده في أدائه الشعري قدرته الفنية على تصوير التميّز بوصفه اختلافا إيجابيا بلغة تؤنس الأشياء وتتصل بها في شيء من صميمية، من ذلك مطلع قصيدة (عمره الماء) التي استعارها عنوانا للمجموعة كلها، اذ يقول مطلعها: [13]

1- عندما مرّ عمره في الأغاني

2- نبت الفجر في ضفاف اللسان

3- واشتهى الطين أن يغني خجولا

4- والفتى مرّ من عيون الزمان

5- غازلاً قمحنا البريء نشيدا

6- وشباكا تصيد طير الأماني

7- أيقظ النهر والنعاس على الماء

8- تدلّى فلملمته اليدان

9- ومشى كان خلفه النهر يمشي

10- والخطى تزرع الضفاف الغواني

تنكسر حدود الشكل العمودي هنا لتفتح آفاقا من حدود تصويرية أخرى، الفاعل فيه توق الوجدان للتحقق عبر صور شعرية تتحول فيها الأشياء إلى كلمات شعرية والكلمات إلى أشياء، لان الوقائع والكلمات تتبادلان الأدوار، هنا كما في سائر شعره، ثلاثة أشياء رئيسة، الذات بوصفها وجدانا، والكلام بوصفه إيجادا، والتوق إلى التميّز كونه جزءاً من المعنى الشعري.

(عمره الماء) في هذه القصيدة وعلى أنها عنوان للمجموعة تذهب ذات الشاعر بكلامها إلى معنى صرّح به المتنبي سيّده بتعال، وألمح هو إليه هنا بوعد عبر ضمير الغائب؛ فالمتنبي بضمير الأنا المتعالية عنده قال:[14]

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ

وق المتنبي للخلود منفعل بـ (الانا المتعالية) وتوق الشاعر المعاصر هنا بـ (عمره الماء) أعني بثراء اللغة في الايجاد، ولهذا جاءت الذات هنا موصوفة بـ (ضمير الغائب / عندما مرّ عمره في الأغاني) والكلام بالايجاد عبر انزياحات غير تقليدية؛ والمعنى بالايحاء أو الحدس أو التأويل وليس بالموضوع والتحدي الصارخ (يسهر الخلق جراها ويختصم).

في الجملة الأولى يتبدّى العمر في صورة مسافر يمر بالاغاني رحيلا وتعلة من سفر، وفي الجملة الثانية الفجر نبتة خضراء واللسان نهر، ومن ثمة فإن المضمر في الجملتين ثلاثة

أشياء: السفر والإنبات والنهر، وختام كل شيء منها معنى من أمل. وفي الجملتين الثالثة والرابعة، يتبدى الطين في صورة إنسان مغن خجول والزمان إنسان نمر عبر عيونه إلى رحينا. والمضمر في الجملتين المغني الخجول الذي يمرق من عيون الزمان، والانسان في كل ما سبق هو الشاعر نفسه، والمغني أوضح معانيه. وفي الجملتين؛ الخامسة والسادسة تتبدى الحياة، القمح؛ نسيجا من أناشيد، نسيجا من شباك، نسيجا من طيور وأمان، والمضمر في كل ذلك هو الرؤى، ولهذا يتبدّى في الجملتين؛ السابعة والثامنة النهُر في صورة إنسان، كما كان اللسان في الجملة الثانية نهرا. والنعاس يتبدى في صورة شيء يتدلى في الغياب فتجمعه الحواس، والفاعل في كل ذلك صورة الشاعر، ذاته، تجليات أناه، وهكذا يأتي للجملتين التاسعة والعاشرة فيتبدّى النهر في صورة إنسان، وخطى الشاعر في صورة فلاح، خطاه تزرع الضفاف تلك التي تبدو نساءً غوانيا...!!! الشاعر والنهر يتابدلان الأدوار في تعبير المعاني الشعرية وفي التعبير عنها، ولغة الماء هاجس في الأداء، والحقول الدلالية لألفاظ الماء مهينة على نبض الحياة في المجموعة كلها. ولهذا تأتي الجملتان؛ الحادية عشرة والثانية عشرة لتوحيا بذلك وتشيرا إليه بوضوح:

10- كان يمشي فتنبت الأرض ماءً

11- وحقولاً كأنهن أوان

قصيدة شعر – كما عند عارف – تنأى عن المواضعة على الرغم من أن الواضعات تحيط بعناصر شكلها الظاهر، وتزخر بكثافة الانزياح الشعري، وفي منافسة قصيدتي: التفعيلة والنثر، وترتفع عليهما قليلا في ذائقة التلقي الغنائي ولا سيما ذاك الذي يؤثر فيه صدور الشعر عن الروح في طفولة معانيه، وعن كثير من الأداء الحسي؛ عبر إيقاع النغم سماعاً، وايقاع السمعية والبصرية والذوقية واللمسية والشمية، مما تزخر به الصور الشعرية في القصيدة الحديثة في تجاربها الاستثنائية.

إذا كان الشاعر واعيا لاختياره (عمره الماء) عنوانا لهذه المجموعة فهو وعي منه بتجربة ما يكتب، وان يكن واعيا بذلك فإن ثنائية (الشاعر – النهر) نسغ عضوي يجري في كل قصائد هذه المجموعة، بما يكشف – على أية حال – عن استجابة العنوان لعنصر فني – تعبيري جار في جسد المجموعة كلها.

الإدهاش بالمجاز في القصيدة الحديثة شأن عام، وثراء المعنى الشعري بلغة الانزياء وعي فني، غير أنه في الشعر المقيد بضفتي العمود التقليدي، لايحقق تأثيرا فنيا إلاّ إذا فاض المعنى الشعري فيه انطلاقا من الكلام وليس من اللغة،و صدوراً عن الروح وليس عن العقل الشعري، وتأسيسا على تناسب الأشياء كلها في إبداع الشعر على نحو من حرية فنية توجد ولا تقيد وتشرع ولا تقف، ليكون المعنى اثره ايجادا، ومنهج قراءته وعي بالايجاد وكيفيته، وآليات القراءة ومصطلحاتها استجابة لفاعلية الأداء الشعري اللاحق أكثر منها للعقل الشعري السابق.

4- في تركيب النص الشعري: للنص في قصيدة الشعر تركيب شعري، سواء على مستوى القالب أو الهيكل أم على مستوى مظاهر الجملة الشعري، وفي كلا التركيبين يؤسس شكلاً يستدعيه المعنى الشعري غالبا، أكثر مما يلتزم بقالب شائع، على الرغم من أنه يأخذ بالروح الحي في ذلك القالب، ولكنه في يتحول إلى تجربة فردية، إلى شكل جديد في معناه وليس في قالبه. في ختام قصيدة (عرش على الماء) لـ (وجيه عباس) تركيب شعري صادر عن خصوصية التجربة ومنفتح عليها من دون أن يقيد نصه بحدود القالب المعلومة: (15)

للأرض حنجرة ثكلى سيوقظها   نواحك المرّ لو أدميتها عتبا

وخلفوك لها، في المنحى ولهاً   لي في الهوى ولها؛ قلب يفيض صبا

فما لقلبي صبا، قد زدته وصباً   أكنت ممن لها، والشيب قد لعبا ؟

ياراهب الدير لا الناقوس يشغله   أجئت تسئلني أم جئت تسأله ؟

أراه يقتلني حينا وأقتله   (وأنني منك فرخ النسر يحمله

على جناحين جبارين إن تعبا)

ينساب النص في تراكيب ايقاعية أولاً وتصويرية ثانية بشكل يكثّف فيه المعنى الشعري ايقاعيا، مع وضوح البسيط و (قافية الباء المطلقة الألف) وضوحا لافتا، بدا الشاعر معنيا بالمجانسة في (وخلفوك لها) و (في المنحنى ولها) و (لي في الهوى ولها) التجانس بين (لها) الجار والضمير المجرور وبين (ولهاً) الحال المنصوب، شكل من تركيب ايقاعي عمل على تكراره في (صبا) الفعل الماضي و (وصباً) المفعول به، وهذان يجانسان القافية (صبا، لعبا،...) ثم في

الأشطر الخمسة الأخيرة (بيتان ونصف البيت) تنبني كلها في نسق تركيبي واحد وشكل تقفية لافت (يشغله، تسأله، أقتله، يحمله) يرتفع فيه نبض الصوت وحسه الايقاعي على فاعلية التخييل، وفي هذا يبدو صوت الشاعر غير مدهش في تأملاته وأخيلته، واقعا في مساحة من ضجيج اللفظ تحفل بتراكيب ايقاعية.

غير أن الاتجاه اللافت في تركيب الجملة الشعرية، على مستوى القالب / الهيكل أو الجملة القصيرة أو الصورة الشعرية، ذلك الاتجاه الذي اجتهد شعراؤه بخلق بنية تصويرية باعثة على التأمل والتأويل، بما صار الشاعر معها يكتبها غير ملتزم بقالب الشطر الواحد القديم أو هيكل البيت التقليدي، وهو اتجاه شاع مجاميع الشعراء العراقيين وقبلهم العرب، من ذلك قصيدة (موسيقى عربية) في مطلع مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) وفي كثير من شعر نزار قباني، غير أن جيل الثمانينات والتسعينات في العراق والبلاد العربية اخذ هذا المنحى التركيبي على أنه شكل مستقر في تركيب البيت الشعري، وهو سمة شائعة في (مالم يكن ممكنا) لـ محمد البغدادي. و (الماء يكذب) لـ بسام صالح. و (اهزوبة الليمون) لـ حسين القاصد. و (تصلي المآذن) لـ رحمن غركان. و (شهد العزلة) لـ أحمد بخيت. و (مرة واحدة) لـ فارس حرام وقصيدته الحاملة لعنوان: (عنه وعن أهله) أنموذج في هذا الاتجاه. وأخذ بهذا شعراء آخرون لم أطلع على مجاميعهم الشعرية لكني قرأت قصائدهم منشورات في مطبوعات ورقية ورقمية مثل: جاسم بديوي وأجود مجبل وعبد الأمير جوص وعلاوي كشيش وعلي الإمارة وغيرهم. فالشاعر يأخذ بالقالب ذي الشطرين ولكنه يوزع تراكيب جمله الشعرية، دلاليا أو جماليا أو إيقاعيا أو غير ذلك توزيعا أقرب إلى نظام السطر الشعري الشائع في قصيدة شعر التفعيلة؛ وقد اشتغل محمد البغدادي مجموعته الشعرية (مالم يكن ممكنا) كلها على هذا النحو من ذلك قصيدة (ميناء) وهي من بحر الخفيف. وتقفية همزية مسبوقة بألف مدّ ملتزم فيها بقالب الشطرين وقد كتبها عند التسطير الاخراجي على بياض الورقة في الديوان على هذا النحو: [16]

يكذب البحرُ

يكذب الميناءُ

إنما الموج والرياحُ

افتراءُ

الرمال السمراءُ

والسفن البيضُ

ادعاءٌ... وكذبةٌ بلهاءُ

يشمت الماءُ بي...

ويهزأ من فيض دموعي...

يقول:

دمعك ماءُ

قتل الماءُ..!!

كيف يعرى؟

ولا لونٌ فيعرى...

ولا مدى...

لا انتهاءُ

يوم لا أنبياء يوحي إليهم....

يدعي الماءُ...

أنه الأنبياءُ...!!!

والنص هنا بحسب القالب التقليدي (هيكل الشطري تتألف من خمسة أبيات، منها ماهو منقسم على الشطرين وما هو مدور أما بنية القافية فواحدة. وكأن كثافة الانزياح ولغة المجاز، والفعل التأويلي الذي يفتحه النص لمتلقيه كلها تستدعي من الشاعر أن يكتب النص على وفق تراكيب يتناغم فيها المعنى في الجملة مع جسد أحرفها المدون على بياض الورقة ليوحي للمتلقي بكثافة المعنى فنيا، فيجيء الانتقال إلى تركيب آخر في السياق مأخوذا بفسحة من بياض الورقة وعلامات الترقيم ثم ليجمع خيال المتلقي بين يدي استقباله تلك التراكيب في صورة قالب البيت القديم كاشفاً عن شبه في القالب فقط، شبه مع القديم، واختلاف في التركيب التصويري، لأن تركيب الجملة الشعرية جزء من المعنى الفني، جزء من موجهاته وليس بالضرورة جزءاً من هيكلية البيت وحدوده أما أحمد بخيت في (شهد العزلة) فينهج

السبيل ذاته في كل المجموعة التي وزع أبياتها أو مقاطعها على أرقام يبدأ من (1) وينتهي عند (114) يقول في وحدة أو مقطع الرقم (4):[17]

أراوغُ

شهوتي للموت

منذ صرختُ

في الميلادْ

وأعبر برزخي

وأعود

منتصرا

على الأبعادْ

لكي اصطاد خلد الروح

قبل تحلل الأجسادْ

هي أربعة أبيات من بحر (مجزوء الوافر) وتقفية الدال الساكنة المسبوقة بألف مد. وفي كل بيت منها أربعة تفعيلات (أراوغ شهوتي للموت منذ صرخت في الميلاد) وتوزيع الكتابة على هذا النحو من التركيب في قصيدة الشعر ليس شكلاً سلبيا لأن التسطير على بياض الورقة هنا مشغول مأخوذ بشكل اللفظ ودلالته العامة في التداول والخاصة الانزياحات في السياق، فهناك كتب الفعل المضارع (أراوغ) منفرداً ثم المفعول به والجار والمجرور في سطر ثان (شهوتي للموت) ثم الظرف والفعل والفاعل (منذ صرخت) في سطر ثالث. وشبة الجملة المتضمنة لبنية التقفية في سطر رابع (في الميلاد) وهذا توزيع للتراكيب الدلالية بحسب اقسام الجملة (الفعلية + الاسمية + الفعلية + شبه الجملة) بما يتيح للقراءة ان تستشرف المعنى في شيء من تأمل بدءاً من توزيع التراكيب على اسطر مخصوصة، وهنا؛ اذا اتصفت تجربة الشاعر بثراء خاص فانه يوزع تراكيبه اللغوية بوعي خاص ذي دلالتين: لغوية و تأويلية، وكل منهما تنفتح على الاخرى عند القراءة النقدية، واحياناً حتى عنتد الانشاد، وتبعث الشاعر على الاقتصاد في اللفظ وتكثيف عناصر المعنى الشعري.

وفي المقطع الخامس من (شهد عزلته) يقول:[18]

وأمي

في صلاة الفجر

ترفع وجهها للـــــه

ليرجع طفلها المخطوف

يوما واحدا

لتراه

فمنذ رأى

عروس البحر

اصبح شعره

منفاه

ثلاثة ابيات من مجزوء الوافر بتقفية صوت الهاء المتغيرّ؛ مرةً من اصل اللفظ ومرة ضمير.

توزع البيت الاول على ثلاثة تراكيب (وأمي.../ في صلاة المغرب / ترفع وجهها لله) ليجعل الابتداء سطراً، وجملة الاعتراض الزمني التي تسبق الخبر سطراً ثانيا، والاخبار بجملة فعلية سطرا ثالثا. وهو توزيع يستجيب فيه الشاعر لحاجة الإلقاء، وتصوير معنى الدعاء شعريا يستدعي هكذا توزيع. وهكذا في البيتين الثاني والثالث من هذا المقطع. تتوزع التراكيب عنده، مرةً؛ بحسب الإلقاء، وأخرى بحسب نوع الجملة من أسمية لفعلية لظرفية لاعتراضية وغير ذلك كثير، وتارة ثالثة، بحسب نوعية الانزياح أو البنية المجازية أو طبيعة الصورة، ورابعة بحسب مقتضيات ايصال المعنى الشعري، حين يمكن للتركيب أن يسهم في ذلك بعلامات الترقيم أو مساحات البياض في الورقة أو كيفية وضع السطر بالقياس لما قبله وما بعده، وغير هذا كثير. لم تعد الألفاظ في قصيدة الشعر هي وحدها ما يكوّن لغة التعبير إنما أضيفت إليها تقنيات كتابية كثيرة، من مساحات البياض إلى علامات الترقيم إلى قوالب الاسطر؛ بناءً وتركيبا إلى اخراها الطباعي إلى اللوحات المساعدة، إلى تقطيع الجملة أو الكلمة أو الحرف، وغير ذلك مما يسهم في إبداع المعنى. وهنا يقف التلقي النقدي على نوعين من التراكيب في النص الشعري وأبياته هما:

أ- التراكيب التصويرية تلك المتصلة بتعبير المعنى أو الإيحاء به، سواء ما كانت ذات خصائص لغوية كمظاهر التقديم والتأخير والفصل والوصل والايجاز والاطناب والاسمية والفعلية والانشائية والخبرية وغير ذلك. أو ما كانت ذات خصائص بيانية مما يتصل بتصوير المعنى الفني تصويراً شعريا بأساليب بيانية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغيرها. أو بأساليب فنية أخرى كالرمز والاسطورة والموروث الشعبي والحكايات والخرافات وغيرها مما يبرع الشعراء في الصدور عنها في تراكيبهم التصويرية صدوراً غير مصنوع يتصف بالثراء في المعنى والتفنن في الايحاء به.

ب- التراكيب الكتابية الاملائية، تلك المتصلة بمساحات البياض في الورقة وأبعاد التراكيب بين الجمل الشعرية، عند توزيعها على أنها أبيات أو أسطر شعرية، فمرةً صرفا في سطر وأخرى كلمة في سطر، وثالثة شبه جملة، ورابعة جملة كاملة، وخامسة جملة من شطر شعري على النهج القديم وهكذا، وتوظيف علامات الترقيم الكتابية توظيفا تعبيريا شعريا، وليس املائيا فقط، وهنا كلما اتصفت التراكيب في الأبيات الشعرية بالثراء في التصوير والمعنى الشعري وبالعمق في الإيحاء بالتأويل احتاجت من الشاعر أن يجتهد في توظيف عناصر كتابية وإملائية تسهم في أن يستشرف المتلقي المعنى بوعي فني.

كيفية كتابة التراكيب في البيت الشعري من القصيدة الحديثة عامة ومن قصيدة الشعر خاصة كيفية فنية جمالية وليست تعبيرية فقط، ولهذا يوليها الشعراء الكبار عناية خاصة، فهي جزء من شكل الأداء الجمالي في القصيدة وهي لاتخضع لقواعد سابقة بقدر صدورها عن طبيعة الايحاء بالمعنى الشعري (عن خصوصية النص نفسه، تلك التي يعيها الشاعر المبدع جيداً، ويشعر المتلقي بين يدي القراءة أنه قد تحصّل عليها بشكل أو بآخر.

5- في بناء النص الشعري: للنص الشعري الحديث أنماط بناء خاصة، بعضها عرفته القصيدة القديمة، وبعضها الآخر لم تعرفه. غير أن الجوهري الفني الذي يميز قصيدة الشعر من سواها من الشعر الذي صدر عن القالب التقليدي القديم (هيكل الشطرين) هو ذلك التكامل بين عناصر بناء النص من العنوان إلى الاستهلال إلى أجزاء النص الأخرى وصولا إلى ختام، كل عنصر يكمل ما قبله شعريا ويتصل بالذي بعده، على نحو من تناسب بنائي خاص، مرةً لغوي، وأخرى

دلالي وثالثة شعري ورابعة حكائي وغير ذلك، وربما صدرت تجارب بعينها عن نمط بنائي خاص بها، كان فيها المكون البنائي هو الشكل الشعري الرئيس الذي تكتسب القصيدة إثره فاعليتها الفنية والجمالية، وقد بدا هذا المنحى واضحا في تجارب: محمد البغدادي في (مالم يكن ممكنا). وعلي الإمارة في (لزوميات خمسيل / قصائد وحكايات). وبعض قصائد (عمره الماء) لـ عارف الساعدي ولعل قصيدة (مالم يقله الرسام) التي استهل بها المجموعة أنموذج لافت في التعبير عن هذا القصيدة. ومجموعة احمد بخيت (شهد العزلة) التي بنيت فنياً بالصدور عن عناصر المكوّن البنائي. وبعض قصائد (أهزوجة الليمون) لـ حسين القاصد ولا سيما قصيدة (حوار مع المتنبي) ونماذج شعرية غير قليلة لـ أحمد بخيت في مجاميعه الشعرية: (وداعاً أيها الشعراء وصمت الكليم وجزيرة مسك).

حين يجتهد الشاعر في إبداع نص استثنائي يرتكز في فاعليته الشعرية وفي ثراء معانيه وعمق تأثيرها على بنائه ارتكاز فنيا، لايجد معه التلقي الشعري من موجّه للقراءة إلا بالرجوع إلى عناصر البناء وجزئياتها وكيفياتها وما كان فيها سطحيا وما بدا فيها عميقا، فإن ذلك كله يكشف عن كون المكوّن البنائي شكلاً في الأداء يبدعه النص وتتجه إليه القراءة النقدية وهنا سأشير إلى أشكال بنائية انفردت بها قصيدة الشعر، ولعل أوضحها ما يأتي:

6- **البناء الشعري الحكائي** الذي يعنى فيه الشاعر بتمثّل نص حكائي معين تمثلاً شعريا، اليه تنتسب المكونات الأخرى وعناصرها، وفي هذا الاتجاه تجيء مجموعة علي الامارة (لزوميات خمسميل / قصائد وحكايات) تجربة استثنائية للبناء الشعري الحديث، إذ تضمنت (75) خمساً وسبعين قصيدة حكائية، كل واحدة تتكون من عشرة أبيات، فجاءت المجموعة في سبعمائة وخمسين بيتا شعريا ألتزم في جميعا قالب الشطرين من نظام العمود. ملتقطاً خمسة وسبعين حكاية إلتقاطا شعريا، تلك الحكايات حصلت في منطقة (خمسميل البصرية) في من نسج أوجاع الواقع وليس من نسج خيال الرؤية، من ذلك مثلاً تمثله لحكاية بطلها (أسماعيل رقعة) البصري المدقع فقرا الذي استمد لقب (رقعة) من (ترقيع دشداشته) الدائم، إذ لا يملك غيرها ما يستر به عريه؛ ذهب أسماعيل مرة إلى شط العرب فرأى (نذيرة) جميلة خمسميل الفاتنة، تبكي عند ضفاف الشط بسبب سقوط خاتمها في النهر، فوعدت أسماعيل بقبلة ان هو استعاد لها الخاتم من إصبع النهر الجاري،

فما كان من أسماعيل إلا أن رمى نفسه في النهر ولكنه لم يخرج إلا بعد ثلاثة أيام جثة طافية فوق الماء وفي أحد أصابعه الخاتم. وقد تمثلها علي الامارة شعريا في:[19]

أعـد لنـا وجـه إسماعيل يـا نهرُ   فجيعـة الماء هـذي الأنجم الزهـرُ

مكفـن بمواعيـد يطـوف بـه   نعش المياه ويمشي حولـه القهـرُ

تشـق أثوابهـا الأمـواج باكيـةً   والحزن في غصنها المكسور يزدهرُ

في قبلة الموت غـاص العمـر مبتعـدا   هـل للسـنين رمـاد حـين تنصـهرُ

تـزوج الطـين فـالأعماق خاتمـه   عرس المساكين موت فجرهُ المهرُ

سـيغرق الليـل في تيـار عاطفـة   ان كنـت تثقـب قـاع الليـل ياسـهرُ

مـدت سـواعدها الشـطان خائبـةً   لاتسـتطيع عناقـا فالمـدى عهُـرُ

تكـدّس الليـل أحمـالاً مؤجلـةً   مـن النجـوم، فـماذا يحمـل الظهـرُ

بللـت يـامطر الأقـدار أفئـدةً   لهـا مـن البرق صـوت يـائس جهـرُ

يانهر أنـت الـذي أعـددت مـن دمنـا   وليمـةً... فلـماذا أنـت منبهـرُ ؟؟

شعرية علي الامارة في (لزوميات خمسميل) شعرية بنائية، شعرية المكون البنائي الـذي بدت فيه المكونات الاخرى (المعجم، الايقاع، التصوير، التركيب،...) أجزاء فاعلة في البنـاء، فجاء شكل (لزوم مالايلزم) شكلاً استثنائيا هنا، متصفا بالثراء الشعري، اجتهد فيه مبدعه في الخروج من القيد رؤيويا عبر الصورة الشعرية، والعجم اليـومي الشـاعر، والايقـاع الغنـائي الحاد على الرغم من ضيق مساحات القالب الشعري، كل ذلك في سياقات مـن بنـاء شـعري متصف بكثير من التفرد الصادر عن قالب تقليدي، مدّه الشاعر بروح حداثة شعرية مدهشة.

في (خمسميل) البناء شكل شعري لتجربة المجموعة كلها. وهناك شكل بناء آخر انفـرد به علي الامارة ايضا في (الموالات) من مجموعته الشعرية (الركض وراء شيء واقف) في النص الذي عنوانه (داري) [20]

داري عذاباتنا بعد النوى دار

كيف اختفت بعد أن عانقتها داري

قال: اللظى. قلت: اني باللظى دار

قال: الظما. قلت: حاول أن ترى ماءنا

قال: الدما. قلت: لم تفهم إذن ما أنا

قال: احتمل جمرنا. قلت: احتمل ماءنا

قال: الردى صاحبي. قلت: الردى داري

فالنص هنا قائم على البناء الحواري أكثر منه البناء الحكائي، وقد عرضتُ لقراءة هذا النص في كتابنا (نظرية البيان العربي) [21] في سياق المعنى الايقاعي. وقرأتها في كتابنا (أسلوبية البيان العربي) في سياق الاسناد المجازي[22].

وهناك نمط ثالث من البناء الحكائي يعتمد التخييل الشعري الحكائي الذي يبني الشاعر فيه حكايته بناءً رؤيويا شعريا وليس نثريا، بما يكون فيه المتن شعرا، يتنفس بناؤه نسجا حكائيا مصاغا بشكل شعري وليس نثريا، وتعد قصيدة (مالم يقله الرسام) لعارف الساعدي الانموذج اللافت في هذا المنحى وقد تعرضت لقراءتها في كتابنا (المنهج التكويني من الرؤية إلى الاجزاء)[23]. في باب فاعلية المكون البنائي.

7- **البناء الشعري المقطعي** الذي يرتكز فيه بناء النص كله على تسلسل من مجموعة مقاطع أو وحدات شعرية، بحسب ما تقتضيه خصوصية التجربة فنيا، غير أن القاسم المشترك بين تلك المقاطع أو الوحدات هو تناسبها في إبداع معنى شعري، وتكاملها عضويا من دون تشتت أو تباين، وفي قصيدة الشعر إلتفاتة إلى (عضوية العنوان) على أنه نسغ حي يتصل بمقاطع النص فنيا ورؤيويا، وتمثل تجربة (أحمد بخيت) في مجموعته (شهد العزلة) الانموذج الفني اللافت في هذا الاتجاه، فقد بنيت المجموعة على تسلسل الوحدات الشعرية، لتشكّل كل وحدة منها مايشبه المقطع ،فالقصيدة مجموعة وحدات شعرية، كل وحدة منها حملت رقما، فتسلسلت الأرقام من (1) إلى (114) لتنبني المجموعة من مئة وأربع عشرة وحدة شعرية، ومقطع واحد استهل به المجموعة، والتزم الشاعر فيها بايقاع مجزوء البحر الوافر اما التقفية فمتعددة متنوعة حفلت كل وحدة شعرية بقافية، جاء في الوحدة الاولى: [24]

رأيت الصمت

والنسيان

يجتهدان من دون ضجيج

وابواباً بلا معنى

دخول مرةً وخروج

فقلت:

أخلّد البستان

ياليلي

ببعض أريج

وجاء في الوحدة الشعرية الثانية: [25]

وقلت:

أعلم الفخار شيئاً

من ذكاء الماءْ

وأوقظ

غفلة الأشياء

كي تتكلم الأشياءْ

لعل زجاجة المصباح

تحفظ

حكمة الأضواءْ

على هذا النحو من البناء الشعري تكتمل المجموعة على مساحة من رؤى (مئة واربع عشرة وحدة شعريةً) جاء شكل الأداء فيها تجربة شعرية متصفة بكثير من التفرد في مكونات أدائها الشعري كلها، غير أنها تميّزت أكثر على مستوى المكون البنائي ويمكن لقراءة نقدية واسعة انطلاقا من هذا المكون أن تكشف عن فاعلية هذه التجربة وتميّزها البنائي، فهي جديرة باهتمام خاص.

ومن أشكال البناء المقطعي الاخرى ذلك الشكل الذي يأتي النص فيه مقطعاً مستقلاً حاملاً عنوانه الخاص، وهذا شائع في الشعرية الحديثة في قصيدة التفعيلة وفي قصيدة النثر وفي قصيدة الشعر، اما عند القدماء فقد كانت له ثلاثة مصطلحات: اذا كان بيتا واحداً فهو (يتيم) وان كان بيتين فهما (نتفة) وان كان النص ثلاثة أبيات فهو قطعة، وان كان أربعة إلى ستة أبيات فهو مقطعة، أما إذا اقتطعت أربعة إلى ستة أبيات من قصيدة طويلة فهي مقطوعة. والذي يميز مصطلحات القدماء مما نحن بصدده هنا، أنها عند القدماء معبرة عن القالب أو الهيكل أو الشكل البنائي الثابت، أما هنا فأقصد بها بنية نص متكامل بدءاً من العنوان يحفل بمعنى شعري خاص وشكل بنائي يقتضيه كل ذلك. ومن نماذج البناء المقطعي في قصيدة الشعر، نص (أمكنة) لـ بسام صالح مهدي: (26)

كلنـــا أمكنـــةْ ... تشـــتهي أن تكـــونْ

شـــفة معلنـــةْ ... وبقايـــا جنـــونْ

أو في نص (تعريف) لـ محمد البغدادي: (27)

وجهي انتهاء إلى الموتى.... دمي مرضُ

لا بالحياة ولا بالمـوت لـي غرضُ

لم أعترض وأنا حي على أحد

ومتُّ... فانتفض الأموات واعترضوا

هذا شكل بنائي عرفه الشعر قديما، ولكنه في الحداثة المعاصرة انفرد في كونه بنية شعرية خاصة يصدر عنها المعنى الشعري اتصالاً بالعنوان في نسغ عضوي يكشف النص فيه عن صلته بالعنوان، واتصال العنوان به تعبيريا، وهو أنموذج لافت في حيوية العنوان في النص الشعري، وربما عمل الشاعر على بناء نص مشابه بان جعل العنوان الرئيس ينتج عنوانات فرعية فيما يشبه الشكل البنائي الجديد، كما في نص (أيتام) لـ بسام صالح مهدي: (28)

أيتام:

إثم:-

وبقيت بينهم النبيل أظنني وأظن بعض الظن إثما...!!

تيه: -

مكانك أن تظل بلا مكان زمانك مستحيل في الزمان...!!

نفي:-

قالوا: تنبأ. قلت: بل تتنبؤون ماكان كذابا ولكن تكذبون...!!

حب:-

في أي حزن تراني سوف أتكيءُ في أي معنى سوى عينيك أختبيءُ ؟

رثاء:-

مُتْ واسترحْ ودع العناء لكل حيْ قد فزت أنت ونحن نخسر كل شيء..!!

بناء هذا النص صادر عن العنوان (أيتام) وهو عنوان مستورد من مصطلحه القديم ومتوزع على عنوانات فرعية، كل نص / بيت، منفرد بعنوانه (إثم، تيه، نفي، حب، رثاء) هو شكل في الأداء، يحيلك إلى شيء من قديم ظاهرا، ولكنه يحيلك إلى معنى البناء العضوي باطنا، إلى صدور النص الجديد عن فهْم خاص لبنائه، عن قراءة كل مكوّن فيه بوجه فني خاص.

البناء بوصفه مكون ليس هيكلاً أو قالبا، انه روح شعري، نبض فني، تزدهر الشعرية فيه، اذا كانت كل جزئية فيه حاملةً وعيا خاصا بها، وفهما جديداً في الكشف والتعبير؛ فالكلمة مكتوبة على بياض الورقة، على انفراد أو في سياق ذات معنى، ولكنها تثرى في معانيها اذا جاءت غصنا أو فرعاً في شجرة الكتابة، فرعاً بنائياً رئيسا، تسهم فيه معها؛ علامات الترقيم وبياض الورقة والفراغات بين الكلمات، ورسم الحرف، واللوحة أحيانا، فالنص المقروء تسنده عناصر قراءته وهي كثيرة، كما النص الشفاهي تسنده عناصر ارتجاله الشفاهي، من الصوت إلى الحركة إلى الموسيقى إلى الإيماء إلى شكل الفضاء الخارجي وغيرها، فالبناء الشعري في الأداء يتغذى بروافد كثيرة يبتكرها الشعراء، يؤديها الفن الشعري قبل القاعدة الاجرائية.

ثانيا: خصائص شكل الأداء في قصيدة الشعر / قراءة تطبيقية

لعل أهم ما يميز اتجاه قصيدة الشعر هو أنها شكل في الأداء وليست أداءً بالشكل عبر عناية شعرائها واجتهاداتهم الباذخة أحيانا في أن يتعمقوا لتجاربهم شكلاً استثنائيا مستمدا في مقوماته وقالبه العام من جسد القصيدة العربية التقليدي غير أنهم يبثون فيه روحا أخرى،

ومن ثمة فإن شكل الأداء عندهم يتصف بخصائص عامة كثيرة، ترتكز كلها على فاعلية المعنى الشعري وكيفيات إثرائه ولذا سأقرأ خصائص ذلك المعنى في ثلاثة مرتكزات أو مقومات رئيسة هي: الايقاع كشفا عن خصائص المعنى الايقاعي. والتصوير والتخييل، كشفا عن خصائص المعنى التصويري. والتركيب، كشفا عن خصائص المعنى التركيبي.

لأن الخصائص هناك هي أجلى ما صدر عن شكل الأداء الشعري من جهة، وهي السمات التي تباين في الارتكاز عليها الشعراء، على نحو أو آخر، بما بدا للمتلقي أن قراءتها التحليلية تكشف عن خصائصها الشكل فيها من جهة أخرى. ثم أن تقليد الاشتغال في هذا المنحى يفرز نمطا تقليديا يستمد صوره من تجارب هذا الاتجاه اللافتة. ثم أن هذه المقومات الثلاثة موصولة بـ (خصوصية الجملة العربية) من جهة الايقاع الكمي. والدلالة التي يوجهها الإعراب كثيراً على مستوى التركيب. وإمكانية انفتاح عناصر التصوير وأساليبه اتصالاً بما شاع منها لأساليب أخرى جديدة، تأتي بها كيفيات ابداع المعنى الشعري من دون أن يكون هو بها مقيدا.

وآمل أن يجد المتلقي في قراءة التطبيقات عبر هذه المقومات الثلاثة ما يسهم في ايضاح صورة شكل الأداء في قصيدة الشعر، على أنها اتجاه ينبض بخصوصية الشعرية العربية، وينفتح بها على أوسع أشكال الأداء حرية واجتهاداً من دون أن تفقد خصوصية الشعرية العربية هويتها.

1- في خصائص المعنى الإيقاعي:

للايقاع صورة شائعة في الشعرية العربية ينقسم فيها على نوعين رئيسين اولهما الايقاع الخارجي المتصل بالأوزان والقوافي على نحو خاص. وثانيهما الايقاع الداخلي الصادر عن أساليب تركيبية في بناء الجملة أفاض في الاشارة اليها علماء البديع في البلاغة العربية كالتكرار والجناس والسجع والاقتباس والمقابلة والطباق وغيرها من ظواهر الجملة تلك التي تؤثر ايقاعيا في إيصال المعنى للمتلقي. غير أني أرى هذين النوعين يقعان في اتجاه الايقاع الخارجي، لأن الايقاع الخارجي تسهم القاعدة المسبقة في صياغته وتوجيهه وتنظيمه، وتقسيمه إلى تفرعات، فالعرض علم يسهم في بناء جزء من الايقاع الخارجي عبر مكوناته وعناصرها والقواعد والمعايير التي يلزم الشاعر أن يأخذ بها، وهكذا الحال في علم القافية، وهكذا في أساليب بديعية كالتكرار والتجنيس وغيرهما كثير،وهكذا في أساليب تركيبية كالتقديم

والتأخير والفصل والوصل والأسمية والفعلية والخبرية والانشائية وغيرها كثير مما شاع في علم المعاني وأخذت بكثير منه الأسلوبية التركيبية، وقبلها الايقاعية ذلك أن الايقاع الخارجي هو كل عنصر ذي أثر ايقاعي في بنية النص ويكشف عنه المتلقي الناقد بالصدور عن قواعد أو معايير، فالوزن والقافية لهما حدودهما وعناصر تركيبهما وهكذا في أساليب أخرى بديعية كانت أم دلالية موصولة بعلم المعاني، لأن الناقد يأخذ بحدودها وعناصر تركيبها كما يفعل في الوزن والقافية، ولذا فكل هذه تقع في اتجاه الايقاع الخارجي، أما الايقاع الداخلي فهو شكل في كيفية بناء الجملة بناء متمثلاً لخصوصية اللغة، فالعربية خصوصيتها في أنها معربة وايقاعها ذو خصائص كمية وليست نبرية، وحيثما ألتزم الشاعر بخصوصيتها هذه في بناء الجملة بناء موزونا أو بناء مقفى موزونا أو بناءً آخذاً بطبيعة اللغة أخذاً فطريا غير مصنوع، وروحيا غير عقلي، وفطريا مطبوعا غير مصنوع بقسوة عقلية، فان أخذه ذاك يتضمن خصائص تسهم في بلورة المعنى الايقاعي داخليا يحتقبه النص فطريا ولا يتقيد به عقليا، وهنا فإن الايقاع المحتفى باختيار ألفاظ بعينها ذات ثراء شعري يسهم في ايقاع داخلي يصدر عن خصيصة جمالية في المعجم، والايقاع المحتفي بصور ذات فاعلية تأويلية عالية يسهم في ايقاع داخلي يصدر عن خصائص جمالية ذوقية في الصورة الشعرية، والايقاع الذي فيه الجملة في البيت الشعري أو البيت الشعري بناء تركيبية يوقع المعنى في خيال المتلقي ايقاعا صادراً عن خصوصية تركيبية يسهم في ايقاع داخلي تبثه ظواهر تركيبية؛ وهنا فالايقاع الخارجي هو كل ما صدر فيه الشاعر عن الألتزام بمحددات وعناصر وأسس وما يشبه الثوابت، أما الايقاع الداخلي فهو صورة الايقاع الخارجي نفسه حين تتصف ولغته بصفاء في معجمها وثراء في تراكيبها وعمق باعث على التأويل في صورها وهكذا تكون القصيدة شكلاً أدائياً يحتفي بخصائص أسلوبية ذات عمق ايقاعي، يجد المتلقي اثرها أن الايقاع الداخلي انسياب متدفق بفنية عالية لكثير من مكونات الايقاع الخارجي، ولكنه أنسياب تنفرد به هذه القصيدة أو تلك، فكأن الايقاع الخارجي نظم والايقاع الداخلي شعر، وهنا فإن القصائد التي تصدر عن أداء بالشكل هي غالبا ما تكون نظما موزونا مقفى يدل على معنى بحسب ما شاع عن قدامة بن جعفر في كتابه الشهير (نقد الشعر)[28]، أما القصائد التي تصدر عن شكل في الأداء خاص فغالبا ما يكون الايقاع الخارجي داخليا تمثل خصائصه شكل الأداء في هذه القصيدة أو تلك، وسأعرض لهذا المعنى الذي أقصد تطبيقيا.

1- إيقاع المعجم اليومي: تلك الصورة التي يصدر فيها ايقاع النص عن مجازات المعجم اليومي بأشكال من مجازات ورموز ذات ايحاء شعري خاص كما عند أحمد بخيت: (29)

وتصحو لذة الضحكات في فرشاة أسناني

ويصحو كبرياء الروح في ياقات قمصاني

ويصحو الشاي والأفطار والذكرى وأحزاني

اذا قرأنا الايقاع هنا على أنه: ((موسيقى الايقاعات الكمية المحسوسة المنتظمة....وعندي أن كل ما يقال عن غيرها وينسب إلى الموسيقى، أو إلى الايقاع هو ضرب من الافتراض والوهم والايهام. فلا وجود لموسيقى الشعر وايقاعه خارج الايقاعات الكمية المنتظمة، وبهذه الايقاعات نميّز الشعر من ضروب القول والكتابة)) (30) وهذا كلام عام يلزم معه التفريق بين الايقاع والموسيقى في الشعر وبين الايقاع الصادر عن العناصر الكمية المنتظمة فقط والايقاع الذي تستمد تلك العناصر فيه فنيتها من بعض مكونات النص أو كلها، وإلاّ فهي مجرد نظم بارد يقع خارج متنفس الشعر أو مسماه.

الايقاع في الشعر يصدر عن كيفيات ايقاع المعنى الشعري على نحو فني متناسب من كل مكونات الأداء الشعري وليس عن الايقاعات الكمية المنتظمة التي تنتج النظم غير الشعري. والموسيقى في الشعر ايقاعات النغم اللفظي أو الصوتي التي تصدر عن ظواهر تركيبية وأخرى صوتية تطرأ على الخطاب الشعري، ومجرد الايقاعات الكمية المنتظمة في الخطاب ليست من موسيقى الشعر وان اقتربت منها. ولهذا فإن الايقاع الصادر عن كيفيات خطابية في إيقاع المعنى الشعري هو ما يتضمن موسيقى الشعر ويعبر عنها بالضرورة في هذا الاتجاه.

وحين نعود إلى هذه البيات فإن ايقاع الوافر والتقفية بثلاثة أصوات (أ+ ن + ي) أعني الألف والنون والياء (ضمير المتكلم) هنا وتكرار الفعل المضارع (ويصحو) وتكرار الأداء الصياغي في شبه الجملة (في فرشاة + في ياقات قمصاني) كلها ايقاعات كمية قد ترد في عشرات الألاف من النصوص الشعرية، وفي كثير من نماذج النثر في شتى فنون القول. غير أن الكيفية التي ارتفع بها الايقاع هنا متصلة بشكل المعنى الشعري في اتصال الزمان بالمكان في صحو لذة الضحكات بمكان حسي موجز من فرشاة أسناني، ثم اتصال الزمان بالمكان في

صحو كبرياء الروح بمكان حسي موجز من ياقات قمصاني، وجمْع الاشارة الموحية إلى معنى الصحو، صحو المكان والزمان والمعنى والمعنى الشعري في: الشاي والافطار والذكرى وأحزاني.... ولعل النبع الذي صدرت عنه مفردات الايقاع هنا يغلب عليه معجم الحياة اليومية، الحياة المباشرة؛ (الصحو + لذة الضحك + فرشاة الاسنان + كبرياء الروح + ياقات القميص + الشاي + الافطار + الذكرى + الاحزان...) فالمعجم على مستوى الافراد يومي وعلى مستوى الصياغة التصويرية بياني من الاستعارة التمثيلية في معنى الفرح إلى المجاز المرسل في معنى القلب إلى المجاز في صحو الشاي والافطار والذكرى والاحزان.

2- **ايقاع السؤال اليومي:** في أشكال أداء شعري يرتكز فيها المعنى الفني على الاسئلة المحمولة في صياغات مجازية ورمزية، يتكثف في خلالها المعنى الشعري ويصبح الايقاع في بعده التأثيري صادراً عنها، وليست هو عاملٌ مساعد في الاغراء بانها مؤثرة من خلاله، كما عند بسام صالح مهدي في:[31]

صدقت أنك لم تصدق حينما　　　صدقت أنك نجمةً للضائعين !!

وعلى شفاهك كذبة أطعمتها　　　وجعلتها لغةً لكل الخائفين !!

ماذا تسمّي الشمس ؟ هل يكفيك تسمية الحنين بأنّه ماء وطين ؟؟

ماذا تسمي الخوف ؟ خوفي...خوفك المشبوه... خوف الأولين ؟؟

العناصر الايقاعية الكمية المنتظمة جسد أو هيكل أو قالب وهي هنا: ايقاع الكامل والتقفية بصوتي الياء والنون (ي + ن / ينْ) والتكرار في (صدقت) و (التسمية) و (الخوف) وصيغة السؤال على بنية من اللفظ واحدة (ماذا تسمي الشمس + ماذا تسمي الخوف) أما المعنى الباعث في هذه المقطعة فهو (ثنائية / الغربة – الاغتراب) الغربة في الوسط المؤتلف والاغتراب في الوسط المختلف) والكيفيات الخطابية التي عبّرت شعريا عن ذلك؛ التعجب من معنى الغربة في كونه أشبه بنجمة للضائعين ! والاستعارة التجسيمية في معنى الاغتراب في كون كلمات أشبه بالأكاذيب التي يتعلل بها الخائفون، خائفون من المؤتلف والمختلف معا. والسؤال المتضمن لاستعارة التعبير عن الحنين بأنه انسان، في تصويري / استعارة تجسيدية تصور الحنين بانه مخلوق من ماء وطين، انه إنسان. ثم السؤال الاخير هنا سؤال الخوف والخوف المشبوه مما نحيط به إدراكاً حسيا وهو أوسع في الانسان من مجرد الخوف من المجهول..!!!

3- إيقاع المجاورة: الذي يبني فيه ايقاع الجملة ثم النص على تناسب العناصر الكمية للأيقاع كما قال القدماء وعلى التصوير بأسلوب المجاورة بين صورتين أو معنيين ولعل أسلوب التشبيه وكذلك الاستعارة التصريحية والكناية وبعض أنواع الرمز، تصدر في إبداع المعنى الشعري عن هذا الاتجاه، كما عند حسين القاصد في[33]

وحــــدي أتيــــتُ وكنـــت أولى   بــــالهم طــــراً لــــيس إلاّ
هــــم يغلطــــون وأننــــي   أشــدو الــذي مــازال أحــلى
أفيحجبــــون الشــــمس؟   ان الشـمس صـوتي إنْ أطــلا
أنــــا منــــذ أول دوعــــةً   في غربتــي عانيــت أهـــلا
كــــانوا صــــغارا عنــــد مــــا   حملوا الحجـارة... كنت نخـلا
ينســــاب مــــن فــــيروز صــــوتي   صــبُحهُمْ... لأكــون ظــلا
وجعــــي عصــــاي اذا رميــــتُ   بحــورهم تنهــال رمــلا
يخضــــرّ في قلمــــي الصــــباح   وأحضــن المــوروث طفــلا
ولكــــم ظننــــت بــــأنني   وحــدي أجــيء فقيــل كــلا
ســــامر بــــالغيم الــــذي   مــسّ الــدعاء فطــاح طــلا
مــــدني ظفــــيرة طفلــــة   مــن ليلهــا وجعــي تــدلّى
كــــان العــــراق ســــمار وجهــــي   منــذ أن... فنزفــتُ نخــلا
الله يــــاوطني الــــذي   أرنــو لــه فيبــوح قــتلا

لكنني رغم احترافي في سماه أظل أعلى...

في هذه القصيدة ذات الأبيات الأربعة عشر يصدر المعنى الشعري عن ايقاع المجاورة، على أنحاء من أوجه متعددة. وقبل الاشارة اليها لابد من عرض أبرز عناصر الايقاع الكمي المباشر وهي هنا: إيقاع مجزوء الكامل المزيل وهو ايقاع يمتاز بنزوع غنائي عال. والتقفية بالألف واللام (أ + ل/ لا) وايقاع التقفية هنا ينطلق معه الصوت والنفس بعيدا... وأشكال التكرار والمجانسة في النص واضحة: الشمس + الذي + ضمير المتكلم +.... وكلها عناصر

تؤسس للايقاع تأسيساً كمياً لأن الشاعر كان قد أستمدها من الموروث، ولم يكن هـو المنفـرد بها، أما الايقاع المنتج للمعنى الشعري الذي عمل الشاعر على إبداع عناره بوصفها كيفيات في صياغة ذلك المعنى فهو ايقاع يهيمن عليه اسلوب المجاورة بين الصياغات أو المعاني على امتداد الأبيات الاربعة عشر، فهو في الأول يوحي بالتميز عبر المجاورة بينه والاخر الذي عدّه غائبا هنا. وفي الثاني يجاور بين غلط الاخر وشدوه الحلو. وفي الثالث يجاور بين الشمس بوصفها صوته والاخر على أنه غائب أمامه، وكأنه يحيل ذاكرة المتلقي إلى المتنبي في مشهوره:[34]

وما الدهر الا من رواه قصائدي   إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

على أنه استعار الشمس وجده المتنبي استعار الدهر في الكناية عن الشهرة وعلو الابداع الشعري. وفي البيت الرابع يجاور بين الدمع والغربة جواراً طبيعياً وبين غربته وأهله جواراً شعريا. وفي البيت الخامس بين الصغار والنخل، بينه والاخر، بينه حين حمل القصيدة نخلاً والاخر حين حمل القصيدة حجرا يرمي به كل مثمر وسيد الشجر النخيل في الاشياء ومنها الثمر. وفي البيت السادس، بين صوته الشعري واصوات الآخرين الذين يصدرون فيها عن فيروز صوته، فهو ظل ظليل شعريا للآخر الشعر وهو هنا يحيل ذاكرة المتلقي إلى سلفه المتنبي:

أجزني اذا أنشدت شعرا فإنما   بشعري أتاك المادحون مرددا

ودع كل صوت غير صوتي فإنني   أنا الصادح المحكي والاخر الصدى

فالاخر الشعري صدى لهما فالبعد المجازي في ايقاع المعنى واحد عندهما ولكنه مختلف من حيث شكل الصياغة وكيفيتها. وفي البيت السابع يجاور بين صوته الشعري والاخر مستعيرا أثر المجاورة من تناص بعيد مع الآية الكريمة في قصة سيدنا موسى عليه السلام: ((فألقى موسى عصاه فإذا هي تلقف ما يأفكون)) [الشعراء/45] و ((وأوحينا إلى موسى إذ استسقاه قومه أن اضرب بعصاك الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عينا قد علم كل أناس مشربهم)) [الأعراف / 160] وللـ (العصا) في القرآن والتراث رمزية ذات مداليل ثرية، فعصاه قصيدته والرمل قصيد الآخر.

وفي البيت الثامن بين قلمه الصباح وطفولة تمثل الموروث وهي قائمة مجاورة بيانية على التشبيه الاضافي (قلمي الصباح) وتشبيه الصورة (أحضن الموروث كطفل) في معنى الاحياء

والتجديد. وفي التاسع يجاور بينه والآخر مرةً أخرى مجاورة تكامل (ظننت بانني وحدي أجي... فقلت: كلا) في البيت العاشر يجاور بينه والاشياء الاخرى التي تكلمه مجاورة بيانية قائمة على التشبيه التمثيلي / الصورة: (سأمر بالغيم الذي مسّ الدعاء فطاح طلا) فالغيم صديق والدعاء رفيق والطل هدف. في البيت الحادي عشر بين مكانه وغربته عن الحبيب، بين مكانه غريباً والآخر حزنا ووجعا، والمجاورة هنا صادرة عن لغة التشبيه أيضا (مدني ظفيرة طفلة من ليلى وجعي تدلى) في البيت الثاني عشر مجاورة بينه والوطن (كان العراق سهار وجهي منذ أن... فنزفت نخلا) صدوراً عن لغة التشبيه التمثيلي / الصورة، وهو يحيل ذاكرة المتلقي إلى قول محمود درويش: [35]

وأختي تظن العراق بعيدا

وتحسب أن السواد ليالي

فأخبرتها: أنه شجر في الغروب.

فالعراق كأرض للسواد عند أخت درويش غربة وبعاد وعند أماني درويش شجر مثمر في الغروب وعند حسين القاصد جرح نازف !!! وفي البيت الثالث عشر مجاورة بينه والبلاد مرة أخرى بين التمني (أرض السواد) والواقع الذي عبّر عنه في حينه (البوح بالقتل / أرض القتل) وفي البيت الرابع عشر يجاور بين احتراقه في البلاد وثمار احتراقه في المستقبل؛ ارتفاع إلى التمني حيث يظل أعلى... إلى الشهادة حيث يظل أعلى... إلى المحبة حيث يظل أعلى.... كان المجاورة في شكل أداء النص لغة ذات ثراء ايقاعي أغنت إيقاع القصيدة فجعلت الايقاعية الكمية المنتظمة تستمد منها شكلها الجديد الذي بثته فيها روح القصيدة وليس مجرد جسد تلك الايقاعات المنتظمة.

4-إيقاع التضاد: ذلك الشكل من إيقاع المعنى الشعري الذي يبدعه الشاعر على التضاد بين المجاورات والتقابلات، بما يبدو التضاد منتجا معنى شعريا ذا أثر إيقاعي تستمد منه الايقاعات الخارجية المنتظمة معناها الفني وايحاءها الجمالي كما عند حامد الراوي في: [36]

مولاي لاتطلق كلابك ... ان ضيق بي وطرقتُ بابكْ

فلكم بخلْت على دمي ... ولكم جعلتُ دمي خضابكْ

ولكـــم أُصــبْتُ..فـــما بكيــت ؟ وكـــــم بكيـــتُ لـمـــا أصابـــكْ

إن لـــــزّني عطــــشٌ إليـــك... حويـــتُ في قـــدحي سرابـــــكْ

واذا ضـــممْتُ عـــلى الجـــراح... ضـــممْتُ في جســـدي حرابـــكْ

هـــل كنـــت تبحـــرُ في دمـــي لكـــأنّ في دمـــــي اغترابـــكْ

يـــامن نفخْـــت بمعزفـــــي وجعلْـــت جمجمتـــي ربابـــك

لكأن هذه القصيدة تجيء نابعة من ايقاع التضاد، ولكن بمعناه الشعري الذي تمثله هذه القصيدة بدءاً من عنوانها (مولاي) إذ هو من الاضداد لأن المولى تجيء بمعنى (السيد الحر) وتجيء بمعنى (العبد التابع) وكلمة (مولاي) بوصفها عنوانا هنا أقرب ما تكون إلى جملة نداءً، وقد حذف حرف النداء منها، وجاءت القصيدة لتكون أبعاد شعرية لمضامين النداء. في البيت الأول ايقاع التضاد بين الشطر الأول والشطر الثاني، بين توقع التمني وحصول الخيبة فيه، بين انكسار الأنا المتوسلة لمولاها وبين جبروت المولى وكلابه، وهي استعارة تمثيلية في معنى الاسترحام أو طلب الرأفة أو حصول تمني الحبيب من محبوبه. وفي الثاني تضاد بين التضحية والنكران بين العطاء والبخل، وهو بين الشطر الأول والثاني. وفي الثالث بين النجدة والتخلي، بين المؤازة والخذلان، وهو بين الشطرين الأول والثاني. وفي الرابع بين طلب النجدة والخذلان أيضا، بين القصد على جدوى التمني والخذلان بين يدي الواقع، وهو بين الشطر الأول والثاني، ومثله في اللفظ والمعنى والمعنى الشعري ماجاء في البيت الخامس في صورة التضاد بين المعنى في الشطر الاول والشطر الثاني. وفي البيت السادس إيجاز الشاعر في الآخر المحبوب واعتراب ذلك المحبوب في كل إبحار، فهو بين محبة يينسها ونكران في الآخر يجحدها، في صورتين متضادتين للحبيب والمحبوب، انه حب الشاعر وحده أما الآخر فغائب عنه في الواقع حاضر في رؤاه الشعرية. وفي البيت الاخير تضاد بين الإمتاع (نفخت بمعزفي) والخراب أو الضياع أو الامتاع بالخراب (جعلت جمجمتي ربابك). ان الايقاعات الكمية المنتظمة هنا في: ايقاع مجزؤ الكامل المذيل والتقفية بالباء المتصلة بضمير الخطاب (بك) وأشكال التكرار والمجانسة والمقابلة الدلالية كلها لم تخلق المعنى الشعري كونها أداءً بالشكل، ولكن شكل التضاد في المعاني والألفاظ بدءاً من العنوان إلى ختام القصيدة هو ما أكسب عمقا

فنيا خاصا، فكأن المعنى الشعري هنا أقرب إلى أن يكون معنى إيقاعيا فنياً لوضوح عناصره وضوحاً جماليا في خلق شكل خاص بالقصيدة.

5- **إيقاع الأسلوب**: تلك الصورة التي تهيمن فيها سمات أسلوبية معينة على لغة النص في بثّها المعنى الشعري، فقد تتظافر أساليب متعددة ومحددة بما تشكل فيه ظاهرة في كيفية بناء النص وايقاع صياغاته ومعانيه، وهي ظاهرة عامة في القصائد المحتفية بصياغة فنية عالية تستجيب بنياتها الخيالية لذائقة المتلقي سريعا، وربما شاعت في الشعرية العربية في النماذج ذات البث الوجداني العاطفي العالي، كما في الغزل العذري وقصائد الطبع الفطري المباشر في الجاهلية والعصور الأسلامية إلى اليوم؛ ايقاع الاسلوب تنفرد به خصوصية القصيدة في تجربة إبداعها، بما يشعر المتلقي إثرها أن فنية الايقاع لاتصدر عن مجرد الايقاعات الكمية المنتظمة بقدر وضوحها الجمالي في أساليب الأداء التي تمد تلك الايقاعات بروح الحياة الفنية المؤثرة جماليا، كما في قصيدة (عيناك معجزتان) لـ نوفل أبو رغيف:(37)

ظـــلي وأســئلتي... وردّي وحقيقتـــان معـــي وضـــدي

يـــامن تعلمنـــي أبـــوحُ وكـــل أسراري تحـــدي

ياكـــالخريف يمـــر بـــي فتطـــيح أوراقـــي ووردي

ياخوف أحلامي وطعم عشيرتي وأبـــي وجدي

عيناك معجزتان لكنـــي نبيهما لوحـــدي

يـــا كبريـــاء دفاتـــري أنـــا قابـــل أن تستبـــدي

انا وانتظاك موجتـــان مداهما جزري ومـــدّي

أن دمعتـــان تبعثـــرينهما عـــلى مينـــاء خـــدي

وتلملمينهما وتنتظريـــن والسنـــوات وعدي

الايقاعات الخارجية التي انتظمتها بنية هذه القصيدة هي ذاتها في القصيدتين السابقتين عند حسين القاصد وحامد الراوي، غير ان التأثيرات الفنية التي ميزت هذه الايقاعات في كل قصيدة مختلفة، فايقاع التضاد ميّز قصيدة الراوي، وايقاع المجاورة ميّز قصيدة القاصد، وايقاع

الأسلوب ميّز هذا النص، بما يمكن القول معه؛ أن الايقاع في قصيدة الشعر ليس هو البنيات الخارجية المنتظمة فقط، إنما هو ذلك التأثير الفاعل للأساليب والظواهر اللغوية والدلالية والمجازية وغيرها التي تضفي على عناصر الايقاع خصائص ينفرد بها النص، فإذا لم يتصف النص بذلك فإنه يكشف عن كونه مجرد (منظومة شعرية موزونة، وأحيانا مقفاة) لانه لم يتضمن سمات استثنائية تكتسب ايقاعاته اثرها شيئاً فرادة فنية.

في قصيدة (نوفل) هنا؛ ايقاع مجزؤ الكامل المذيل وقافية الدال المتصلة بضمير المتكلم، والظواهر الاخرى ذات التأثير الايقاعي اللافت، كالتكرار والمجانسة والمقابلة والتضاد وغير ذلك، ولكن هذه الايقاعات الكمية المنتظمة ليست وحدها التي اكسبت خصائص الايقاع عمقها الفني انما تنوع أساليب الأداء، فالاسلوب شكل يبث في الصياغة نزعة التفرد، أو شيئاً من خصوصية الشكل؛ فالصياغة الأسمية في البيت الأول قائمة على التضاد (أسئلة / ردود + معي / ضدي + ظلال / أسئلة) لتفتح المعنى الشعري على الاخيلة والتأويل. وفي جملة النداء من البيت الثاني (تعلم / تحدي + أسرار / أبوح). وفي جملة النداء الثانية من البيت الثالث حيث تشبيه الصورة ينبني على التتابع الحسي المباشر الذي يشتغل معه الحس من دونتأويل عميق (كالخريف... تطيح أوراقي...) ولذا لم ترد الصورة على نحو من ثراء فني باعث على التأويل بقدرت ما جاءت خطابا مباشرا.

وفي جملة النداء الثالثة من البيت الرابع تأويل خيالي (خوف الاحلام + طعم العشيرة + طعم الآباء والأجداد) في شكل استعارة تجسيدية تنقل معنى النداء إلى مخاطبه في البيت الخامس (عيناك معجزتان..) في صورة شعرية مبنية على أسلوب المشابهة الذي يهيمن على القصيدة كلها تقريبا (أنا وانتظاك موجتان + مداهما جزري ومدي + أنا دمعتان + السنوات وعدي + أنت ملايين الحروف + وأنا الجنوب....) وكان النداء أسلوبا لافتا ثم التشبيه لغة في تصوير المعنى وإبداع المعنى الشعري، وربما ارتفعت لغة التشبيه إلى الاستعارة، مضمرةً المشبه حينا أو المشبه به أحيانا أخرى. وقد أشاع كل ذلك نزعة حسية كاشفة عن التوق العاطفي الذي بعث الشاعر على مخاطبة الآخر / الحبيب هنا، بهذه اللغة التي تهيمن فيها الحس الايقاعي بمجساته العالية، بدءاً من الايقاعات الخارجية المنتظمة وجهد الشاعر في تخفيفها بأساليب في التركيب والتصوير ترتفع بالتلقي إلى التأمل والتأويل، ولكن ذلك لم يكن فاعلا بقوة في لغة النص بسبب من الباعث العاطفي وهيمنة النزوع الحسي على أساليب لغة النص عامة.

نخلص من كل ذلك إلى أن من أبرز عناصر قصيدة الشعر في مستوى خصائص المعنى الايقاعي، هو ذلك التوجه العام للأخذ بالقالب الأصل والهيكل العام للشعرية العربية التقليدية والاحتفاء بالعناصر الايقاعية الكمية المنتظمة ولكن مع الأخذ بتوجه لافت للنظر هو أرتفاع خصائص التصوير والتركيب الدلالي والبناء الشعري وخصوصية المعجم الشعري على نزعة الايقاعات الكمية التي بدت تستمد قيمتها الفنية ليس من مجرد بنياتها الظاهرة المنظومة إنما من هذا الشكل الفني المتجدد الذي بدت تصير اليه مع كل تجربة فنية في إبداع قصيدة شعرية غير تقليدية، تتوق إلى الاضافة وتدعيها أحيانا.

2- في خصائص المعنى التصويري:

الصورة الشعرية إبداع فني خالص، قد تصدر قراءته عند محددات سابقة أو آليات معلومة ولكن إبداعها وعي خاص بفهم الاشياء ومحاولة استشراف الواقع وإعادة تأويلية بأخيلة غير تقليدية، ورؤى غير مقيدة، وإثر ذلك فالصورة تركيب فني بياني ذو إيحاءات جمالية وقراءتها وعي تأويلي يتخذ من أبعاد جملة الصورة وفضائها النصي معالم للكشف عن المعنى التصويري وتأشير خصائصه أو سماته، ذلك الكشف قد ينظر اليها؛ مركبةً أو مفردة أو كلية، أو من وجهة نفسية أو بلاغية أو فنية وغيرها. والبلاغيون يقرؤنها من زوايا متعددة ولكن يجمعها اتجاه واحد، فهناك الصور الاشارية كما في الكناية والاستعارة التمثيلية والمجاز المرسل والصور التشبيهية كما في التشبيه والاستعارة، ويدخل ضمن هذا الاتجاه أساليب تصويرية ذات نزوع استعاري كالتجسيد والتشخيص والتجسيم وهناك الصور الرمزية كما في التعريض والرمز البلاغي. ولعل الاستعارة الاسلوب الأهم والنبع الاثري في إبداع الصور الشعرية وفي الايحاء بالمعنى التصويري.

وإن هيمنة الحسي من دون باعث تأويلي تضمره الصورة يضعف فاعليتها لدى المتلقي، فالصورة تصدر عن مجازية العبارة ويندر عن تجيء عن تعبير مباشر لا يضمر صورة بل يرسم واقعا مباشرا بحاسة الاضاءة والكشف من دونها جهد تأويل، بشكل تنفتح فيه العاطفة على البث والطبع على مجرد تصوير الواقع، وهو ما رصدته البلاغة القديمة ضمن أسلوب الكناية على نحو خاص.

فالمعنى التصويري هو ذلك الصدور عن تراكيب حيوية معقدة يتعذر معها الايجاز وتنفتح على التأويل ويجتهد الشاعر في نسج علائقها فنيا على أنحاء من التأمل نسجا جمالياً

ينفعل به الطبع الفني وينبق عنه الفيض الجمالي في أشكال من صياغات لغوية ذات إيحاءات متعددة، تستوعب أكثر من معنى وتستجيب لأكثر من قراءة، وهنا نظروا إلى المعنى التصويري من زوايا متعددة منها البلاغي والنفسي- والاجتماعي والاسطوري والسيميائي والتاريخي والمحاكاتي والتخييلي والدلالي والوظيفي، وغيرها كثير بحسب المناهج وآلياتها ورؤاها. وهنا سأشير إلى الظاهر من خصائص المعنى التصويري في قصيدة الشعر، كما تفصح عنها بعض نماذجها الشعرية:

1- تأويل اليومي شعريا: ذاك النزوع الشعري الذي يرغب الشاعر فيه بان يعيد قراءة الاشياء مصوراً أجزاءها وانفاسها راسماً لوحةً منها تعيد لذات المتلقي صورتها إعادة شعرية، إعادة متمناة تنتسب للواقع انتساب اتصال به وأحيانا انتساب أنفصال عنه. من ذلك تصوير أحمد بخيت للمكان الذي ولد فيه المكان الذي نشأ فيه تصويرا يجيء معناه الشعري صادراً عن نبض المكان الحي في الصورة أكثر منه في الواقع إذ يقول: (38)

ولدتُ هناك في صبح الجنوب ولدتُ والأمطار...
وكان الحب يستر عريه في خرقة الأنوار...
وطارت صرختي الأولى يماما يلقط الأسرار...

***

هنالك حيث يفضي العابر اليومي للمطلقْ
ولا نحتاج للكلمات والتنهيد إذ نعشقْ
وحيث الجبهة السمراء أفصح عندما تعرقْ

***

هنالك حيث تشربنا الحياة فتنتشي وندوخ
وحيث طفولة الاحلام تبلغ رشدها وتشيخ
وحيث الناس يا ليلاي ليست تدخل التاريخ

في المقطع الأول يرد المعنى التصويري مرتفعا إلى التقابل بين ثنائيات هي: مولد الشاعر ومولد الامطار + الحب يستر عريه وخرقة الأنوار + صرخة المولود الأولى والحمام

يلقط أسار حياته من على بساط الأرض؛ فالصورة مبنية على التفاعل الدلالي بين الثنائيات في سياق انتاج المعنى الشعري. فالمجاورة بين مولد الامطار والشاعر هي في معنى الاتصال بمطلق الابداع والخير والعطاء. والمجاورة بين الحب الذي يستر عريه وخرقة الأنوار في معنى فيض البراءة وتدفق الانساني عن البشري فيما يعيد للألفة طعم الحياة وطفولتها المتمناة. والمجاورة بين صرخة المولود والحمام، يلقط حبّات الحياة أو الحب في معنى ممارسة الحياة لمعناها الأولى ببراءة، ليكون المعنى الباعث على القول أو المعنى الذي يذهب شكل الخطاب إلى الايحاء به هو الولادة، صورة استقبالنا في هذه الحياة وهو معنى يومي صيغ ببراءة شعرية وفي المقطع الثاني ينفعل الشاعر بتصور معنى البراءة عبر ثنائيات: اليومي والمطلق + العشق والكلمات + الافصاح والفعل (القول / الفعل) في هذه المقطع يعرض لمعاني الحياة في بعدها البريء المفتوح للمطلق وبراءة التعلق بالاشياء والانفتاح عليها، وبناء الحياة بالفعل قبل تأويل الكلمات. هناك الحياة طفولة مفتوحة على الأيام في تصوير الشاعر لها. وفي المقطع الثالث ينفتح على صورة الحياة في تجلياتها اليومية صورة البناء والهدم، صورة الشباب والشيخوخة؛ الحياة به تنتشي فيدوخ هو حتى تبلغ طفولة أحلامه رشدها وتشيخ هنالك الحياة وحدها تنتشي أما اهلها (فيدوخون) أهلها إثر ذلك لايدخلون التاريخ، كأن طبعهم في البناء وبراءتهم في الانتماء أكبر من شهوتهم في الامتلاك والاستحواذ الاستعبادي، او هكذا يحلو للشاعر أن يصّور البريء من أيامه...!!!

وهناك وجه آخر لتصوير اليومي بالانفصال عنه، تصويره وجعاً يومياً، يقول بسام صالح مهدي في قصيدة (وطن): (39)

وطـنٌ...شـباكٌ... عنكبوت... وطـنٌ وأحـزان بيـوتْ
نهـرٌ يعلّـق شامـةً... بيضـاء أنجبهـا السكـوتْ
وأنـا سـأولد هاهنـا.... وأمـوتُ في مـنْ لايمـوت

الوطن انتماء وأجلى صور الحياة في البناء ومن ثمة فهو حرية وليس شباكاً وهو حمام وليس عنكبوتا ومن ثمة فهو أفراح وليس أحزانا وهو حياة وليس أحزان بيوت، والوطن نهر يعلق نخلة سمراء وليس شامة بيضاء أنجبها السكوت، ومن ثمة فالصورة انفصال عن الوطن صورة بناء سلبي، ولذا فالشاعر يولد في ظلها السلبي، يولد ليموت في ظل منْ لايريد أن يموت انه الوطن؛ صورة الولادة في حضن وطن ما، بين أحمد بخيت في مقاطع الثلاثة

وبسام صالح في هذا النص، صورة تتوزع على ضفتين مختلفتين، ضفة الولادة اليومية للحياة وللبناء والطفولة ومعاني الحرية عند بخيت وصورة الولادة للقيد والحزن والموت عند بسام. وكلا الصورتين ترسم اليومي لتعيد تصويره شعريا، لتنتج المعنى الشعري من دون انفصال عن الواقع أو تضاد معه.

2- **تأويل الحرب شعريا**: ذلك التصوير الشعري الذي يؤول الواقع المأساويا تأويلاً كاشفا عن أبعاده السلبية، موحيا بالمعاني الممكنة، والوعي الشعري الذي يفصح عبر خطاباته عن تأويل الحرب شعريا إفصاحا فنيا يبعث على السلام، ويحيل الصورة المأساوية إلى معنى شعري مختلف، وهذا شائع في الشعر العالمي على نحو لافت ومنه الشعر العربي، ومن نماذجه في قصيدة الشعر مطولة فارس حرام (عنه وعن أهله) ومنها هذا المقطع:(40)

بين حبر غاف وحبر يمورُ كلمات عميقة وحفورُ

نقتنيها سطور عيش ونأوي لمعانيها..كل معنى حصيرُ

ونسوّيْها أثْوُباً وندوبا: يرتديها ويرتقيها الضميرُ

ونلمُّ الحياة من ريش نسر شقّق الأفق جنحه المكسورُ

هكذا نحن: ألف عصر وبيل والمعافون نحن ليس العصورُ

مستديمين حيثما نتخلى ومدارين حيثما نستطيرُ

أين نمشي فنطرة وسؤال: آه...أهل الشعور... كيف الشعورُ

نشكر الحرب: كل سلم سلامٌ وصلاة لشكرها وبخورُ

الخراب الخطير: جنات عدن والشظايا بناتهن الحورُ

في هذا النص، ومنه هذا المقطع، الحرب أثر دام والشعر مؤثر كاشف، مؤثر موجع هو الآخر، والشعر حبر غاف والحرب حبر يمور، كلمات الشعر عميقة ولكن حفر الحرب أعمق، الشعر سطور عيش نقتنيها وكل معنى فيه يصبح بين يدي الحرب حصيرا للآلام، سطور الشعر نسويها أثوابا وبالحرب تستحيل ندوبا وجروحا يلبس الضمير مدعيا أنه يرتقيها، الشعر بين يدي الحرب صورة لتأويل الحياة في رحلة نسر ذي جنح مكسور، صورة

لزمن مريض نزعم فيه أننا المعافون الوحيدون في ذلك الزمن المريض، منشطرين بين التخلي والمداراة بين الايجاد والضياع، في الحرب نفتش بالشعر عن موجود غير متحقق، لنسأل سؤالاً استنكاريا: أهل الشعور كيف الشعور ؟ اثر ذلك كله فقد نشكر الحرب عبر القصيدة عن سلمها وسلامها وأمنها وآمانها كأننا ندعي ما لا تحققه الحرب ادعاءً...!!!

في البيتين الأخيرين من هذا المقطع يتصاعد التضاد الساخر بين الشعر تأويلاً والحرب واقعا ليبلغ أقصى المعنى: (نشكر الحرب: كل سلم سلام / وصلاة لشكرها وبخورُ) لأن الكلام يذهب إلى السخرية من الواقع مبلغا مصوراً الحرب بصورة مالا يكون فيها، بصورة السلم والسلام والشكر والصلاة والبخور، حتى يصل في ختام المقطع إلى المقابلة بين الأضداد (الخراب الخطير: جنات عدن والشظايا بناتهن الحورُ) فالخراب وجنات عدن ثم الشظايا والحور، في تصوير معنى السخرية من نزعة التدمير في الحروب، الحرب تؤول نفسها هكذا: (الخراب الخطير جنات عدن) ولكن الشعر حين يؤولها إلى نقيض ذلك إلى مأساوية الحرب. الشعر لا يؤول الحرب على نسق من أساليب إنما على مباشرة من تداعيات متضادة متناقضة.

3-**تأويل الأشياء شعريا**: وذلك عبر طرائق استعارية تلجأ إلى التجسيم أو التجسيد أو التشخيص أو الترميز أو المباشرة أحيانا، بما يشعر المتلقي معها بجمالية الشكل الشعري الذي يصور الأشياء كيف تتحاور لتجلي معانيها، وكأن كل شيء لفظ في سياق كلام معين على فم الواقع الذي يتكلم الشاعر بلسانه، من ذلك قصيدة (الميناء) لـ محمد البغدادي: (41)

يكذبُ البحرُ... يكذب الميناءُ — انما الموجُ والرياح افتراءُ

الرمال السمراء والسفن — البيض ادعاء وكذبة بلهاءُ

يشمتُ الماء بي ويهزأ من فيض — دموعي يقول: دمعك ماءُ

قتل الماءُ !! كيف يعرى؟ — ولا لون فيعرى ولا مدى لا انتماءُ

يوم لا انبياء يوحي إليهم — يدعي الماء أنه الأنبياءُ

صورة رسم الأشياء أو تصويرها في قصيدة الشعر دائماً بمحددات سابقة أو مجرد قياسات أسلوبية بقدر ما تنفتح على إنتاج كل ذلك وهنا يؤنسن الشعر الماديات الاخرى غير

البشرية كما بشيّء البشري بجعله مجرد شيء موجود، وقد يصور الموجود على أنه غياب لاحضور له وغير ذلك مما يستدعيه سياق الخطاب في اتجاه التعبير عن المعنى الشعري.

صور هذا النص كلها قائمة على التغييب، مع ان العنوان دال على الحضور (الميناء) العنوان معبر عن كل ما يشي بالاتصال والانفتاح على الاخر، أما النص في صوره فمعبر عن عدم تحقق نبض العنوان، وكأن الشاعر يعيش حالة انفصال عن الواقع مدعيا أن كل شيء فيه لايمت للحياة بصلة، ميناء الشاعر مع الآخر لا يوصله إليه أنه ميناء عاطل عن الايصال والاتصال، فبحره كاذب وموجه غير موجود ورياحه افتراء لاهدف لها، ورماله السمراء لاحقيقة لها وسفنه البيض غير موجودة وماؤه لا حضور له، حتى أنه لايرى لدمعه وجوداً لانه ماء هو الآخر، والماء هناك يدعي النبوة في زمن اللانبوات... فالعنوان (الميناء) صورة حسية وأبيات النص وجمله تعبر عن غياب أي معنى من معاني (الميناء) عن عدم وجود أي مكون من مكوناته، ايحاءً بان الشاعر يعيش حالة انفصال عن الواقع وانكسار مع أمانيه وغياب عن أهدافه، وقد احتفى النص هنا بتماسك عضوي معبر وبنية فنية ذات ايحاء جمالي حزين هي من سمات المعنى الشعري عند محمد البغدادي في سائر شعره، وربما كتاباته الاخرى...!!!

4-التصوير بفائض الانزياحات: في مبالغة شعراء قصيدة الشعر بالمجاز وفائض الانزياح بما تنفتح فيها القراءة على التأويلات، وتستعصي على القراءة الأحادية وتبدو غامضة للقراءة ذات المعايير المسبقة، وكأن الشعراء يجتهدون في أن يجعلوا لغتهم تنبض بأبعاد دلالية متجددة دائماً، وإقامة علاقات بين الألفاظ ومعانيها السياقية وبين الألفاظ والأشياء، علاقات تؤسس لمعان شعرية ذات ثراء تأويلي خاص، وهي سمة عامة في قصيدة الشعر، شاعت على نحو لافت في قصيدة النثر العربية وانفتحت عليها قصيدة التفعيلة عند شعرائها الكبار مثل أدونيس ومحمود درويش عز الدين المناصرة وغيرهم. ولعل هذه السمة في قصيدة الشعر على الأكثر بروزاً فيما يتصل بخصائص المعنى التصويري الذي استجابت فيه لصورة المرحلة فنيا ونزوعا تأويليا، وسأعرض لقصيدة (ثمار النار) لـ حسن المطروبشي على أنها أنموذج في هذا الاتجاه مع شيوعها عند الآخرين من اتجاهه: [42]

سيأخذني ليل عن الروح فائضُ   أما في دمي والليل إلا النقائضُ ؟

لأمر منحت البحر غيم دفاتري كأني بآلام الخليقة راكضُ
نسيتُ هديلي عند أول غابة حزين كما قال الرواة وغامضُ
أنا الطائر المحكي لي حجة الصدى بماذا إذن غير النشيد أقايضُ ؟
بماذا وعنقود الشتاء معلقٌ على ضحكتي، والقبرات نواهضُ
بماذا وراوي العتمة الآن مثلما خيال ذبيح بين جفني رابضُ
كقابض أحجار الوداع أصابعي بلا ياسمين بيد أني قابضُ
قطفت ثمار النار ليلة قيل لي: أن أقرأ وهذا النهر- يارب- غائضُ
سماء ولم اكمل إلى اليوم رتقها لأصرخ بالطوفان: اني رافضُ
لزاما سأجتاز المرافيء أنمحي أنا كلها: الموت، الحياة، العوارضُ
تعالي إذن ياطيف أمطار عزلتي لك الآن قنديل المسافة وامضُ
تباعا يجف الاقحوان وانها لتمضي بقايا الطير... لست أعارضُ
إذا جاء كي يرضي الملاك جناحه ليأت... سراجي حيثما هو نابضُ

تكثيف عناصر المعنى التصويري على هذا النحو يكشف عن نزعة تصويرية تذهب بعيداً عن أسطرة المشهد أو الصورة أو المعنى الشعري، ليجد المتلقي عناصر الصورة مبنية بما يشبه (الخرافات الصغيرة) والمشهد في النص بما يشبه مقطعا من (نص أسطوري) وفي (الخرافات والاساطيرة) يفيض المعنى التصويري على حدود القراءة العجلى، مستدعيا قراءة متأملة، على الرغم من أن الباعث لكل هذا لا يتصل بفيض الجملة التصويري نفسه، قدر اتصاله بالذات الشاعرة وبالمحيط الواقعي والمتخيل اللذين تصدر عنهما، فهما يذهب بعيداً في محاكاة جديد عصر الكتابة في كل شؤون الحياة، من تقنيات الصناعة إلى كشوفات الطب وعلم النفس والاجتماع والفلك والفلسفة وغير ذلك مما يصعب استقصاؤه فبعث ذلك في روع الشاعر أن البساطة والصورة سطح ظاهر وأن العمق والايغال بفائض النزوع التصويري مدعاة إبداع يسير إلى جوار فتوحات العلوم الاخرى ولا سيما في اتجاهات تحيط بها التجربة

ويجهد الوصف في استغراقها والاحاطة بمعانيها، وكأن غموض التصوير والمبالغة في فائض المجاز محاكاة شعرية لجهل الذات عن الاحاطة بكشوفات الفنون الاخرى ومنها العلوم الصرفة والتطبيقية والانسانية عامة. حين ترجع إلى قراءة قصيدة المطروشي (ثمار النار) سنذهب في المعنى التقليدي الذي يعد الشعر خطيئة أعني الرأي الديني المتطرف ذا البعد الألغاي الواحد الذي لا يمثل الدين الحقيقي بمعانيه السماوية السمحة؛ (ثمار النار) في معنى (ثمار الشعر) فهو مجاز مرسل تقليدي ذي علاقة سببي كما قال البلاغيون الأوائل، فهو بصدد تصوير شيء من تجربته الشعرية، شيء من صلته بالشعر.

في البيت الأول يتجه من الزمان إلى المعنى، فالزمان فائض عن الروح، فليس في دمه والزمان إلا النقائض، كأنه يكشف عن تأرجحه بدءاً من العنوان بين الثمار والنار ثم بين الشعر والبعد عنه بين الزمن حين يكون ليلاً وفائض المعنى حين يكون إضاءة فيه، حتى أنه صار لا يرى في دمه إلا النقائض، كأنها باعثة على القول. في البيت الثاني يرسم شعره (غيم دفاتره) رافداً يصب في البحر، رافداً يغذي الحياة وهو في هذه الصورة يشبه نفسه بمن يحمل أعباء الخليقة راكضا بها باحثا لها عن منفذ انقاذ وبساط حرية. في هذا البيت انتقال إلى المكان / البحر. وفي البيت الثالث ينتقل بهم تجربته الشعرية إلى مكان ثان هوالغابة، ناسيا شعره (هديلي) عندها ملفعاً بالحزن والغموض. كأنه يستعيد بالهديل صورة الحمام وبالغابة صورة ضياعه وبالحزن والغموض صورة الاغتراب، ولذا يجيء في البيت الرابع مدافعا عن تجربته الشعرية، نافضا عنه الرماد في تناص لافت مع المتنبي (أنا الطائر المحكي... لي حجة الصدى...).

وفي البيت الخامس تكرار لجملة الاستفهام السابقة (بماذا...؟) ثم صورتان هما: صورة عنقود الشتاء المعلق على ضحكته، وصورة القبرات النواهض، في الأولى استعارة ذات معنى رمزي في التعبير عن تعلات الذات في الارتفاع على أوجاعها، العنب عنقود صيف ولكنه حين يكون خمراً فهو عنقود شتاء، والنساء أكبر من قبرات نواهض إلا في خيال الشاعر فهما صورتان مترفتان، وفي البيت السادس يكرر جملة الاستفهام (بماذا...؟) ثم يعود إلى كونه صاحب عنقود الشتاء، فهو (راوي العتمة) صاحب الخيال الذبيح الرابض بين جفنيه، حاملاً اياه على سهر طويل، هو خيال متوحش، صعب الترويض، فهو مع أخيلته كالقابض على الجمر، هو في البيت السابع أصابعه تقبض على أحجار الوداع من دون ياسمين، أصابعه تقبض على شعر من دون أخيلة مترفة؛ في البيت الثامن يتوق لأن يقطف ثمار الشعر حباً من

ياسمين، ولكنه يقطف ثمار النار فقط، هو يتوق لأن يقطف شيئا من ثمار الشعر، ولكن نهر الشعر غائض، وحين ينتقل إلى البيت التاسع يتوق إلى فضاء أحلامه ولكنه هائل عصي على الرتق غارق في طوفانه، يستشرف النجاة اثر ذلك الرفض، بالمعارضة، لهذا هو في البيت العاشر يرسم لنفسه المرافيء امكنةً يجتازها، يجمع النقائض عندها ويجتازها، فهو: الموت والعواض والحياة، كأنه هذه كلها، يتخطاها إلى ضفة أخرى. وفي البيت الحادي عشر يسمي قصائده (أمطار عزلة) ويسمي معانيها (طيفا) ويرى لطيف أمطار العزلة قناديل تومض له في أفق المسافات، فهو بها يستهدي، وإن كان إلى جفاف يصير (البيت الثاني عشر) إذ يجف الاقحوان وتمضي بقايا الطير، يستسلم في البيت الأخير (الثالث عشر) بين يدي ملك الموت إذا جاء يرخي عليه جناحه، وإثر ذلك يجد سراجه نابضا بالقصيدة والحياة. وهكذا يقف المتلقي مع هذه القصيدة على انثيالات من أخيلة شاعر يعاني غياب معانيه عن أبعاد الواقع وعن عدم إمساكها بالحقيقة فهو يذهب بعيدا في آفاق التمني باحثا للغياب عن أسئلة وللحضور الحياتي عن أجوبة، في سياقات شعرية يدرأ بها عن رؤاه الجفاف وعن قصيدته التقليد وعن الآخر غياب التلقي، مع أنه همّ تقليدي يعانيه كل من رواد القصيدة عن نفسها فهو يتوق إلى الاضافة وإن عبر المعنى التطويري.

5- **التصوير المباشر لتأويل الواقع**: وهو اتجاه في التصوير الشعر يكرر الشاعر فيه نبض الواقع ويشخص ملامحه وأبعادها للكشف عما ينبض منها بالحياة من دون مبالغة خيالية أو انزياحات مجاز، غير أن شكل التصوير المباشر يضمر عمقا فنيا يجتهد في تأويل الواقع، واستشراف أبعاده، ومحاورتها في الصورة التي تبوح بها مباشرة، كما في سائر شعر أحمد بخيت، وقبله كاظم الحجاج وحسن عبدالله، من ذلك في شعر بخيت: (43)

وراء أصابع المخلوق تقبع شهوة الخلق

ومن قلق الجبال المر تقطف وردة الشوق

ومن شطح الخيال الحر تشرق آية الصدق

في هذه الأبيات هناك واقع مباشر (أصابع المخلوق + قلق الجبال المر + شطح الخيال الحر). وهناك مسار للفعل التأويلي (تقبع + تقطف + تشرق). وهناك الفعل الباعث على التأويل (شهوة الخلق + وردة الخلق + آية الصدق). وفي الواقع المباشر أولاً وفي الفعل

الباعث على التأويل ثالثا صياغة أسمية ثابتة وتصوير مباشر للمعنى، ولكن مسار الفعل التأويلي هو ما رفع الصورة إلى مساحة الخيال التأويلي مع بقائها بين يدي المباشرة والفهم التداولي، كما في صور (الشعر في الشارع): [44]

أهاجر من تفاعيل الخليل لحزني الرائع

ألحن ضحكة الآطفال أو تنويمة الجائع

فهل علم البلاغيون أن الشعر في الشارع

فالواقع المباشر عبر الافعال (أهاجر + ألحن + علم البلاغيون) وتلتقي الأفعال الثلاثة عند دلالات: الانتقال، الحركة المنسجمة، السؤال،...) أما مسار الفعل التأويلي فيتجه إلى (تفاعيل الخليل، ضحكة الأطفال، الشعر،...) وتلتقي عند الخيال المؤول. أما الفعل الباعث على التأويل فيقع عند (حزني الرائع، تنويمة الجائع، في الشارع) بما يجيء التصوير الشعري ملتصقا بالواقع صادراً عنه، صدور قراءة وتأويل، أو تأمل واستشراف، ليس لغرض الحكمة والموعظة فقط كما عند القدماء، إنما لغاية بنائية، تستهدف الأضافة وليس مجرد الاستضافة المؤقتة، هي في الأقل تحرض على الاضافة فنيا.

3- في خصائص المعنى التركيبي:

القصيدة في أبرز خصائصها الشعرية، كيفية فنية في تركيب الجملة الشعرية، ذلك التركيب الذي يضمر من الخصائص والسمات الماثزة ما يجعل شعرية الأداء تتكشف فيه أكثر من غيره، والمعنى الشعري ينفعل به وأحيانا يصدر عن فاعليته بشكل أو بآخر، وإثر ذلك فإن القصيدة التي تنبني فاعليتها على كثافة في سمات الأداء الفني، تصدر عن تراكيبها، بما تشيع فيها الظواهر الفنية لتلك التراكيب وقد غلبت على الظواهر الأخرى الصادرة عن خصائص المعنى الايقاعي التصويري أو غيرهما. ويبدو أن ارتكاز قصيدة الشعر ذات البناء العمودي على قالب الشطرين أو هيكل الأداء الشعري القديم ارتكازا رئيساً، أشاع بشكل أو بآخر النزعة الغنائية واستدعى تأثيرات غير مباشرة للأرث الشعري العربي التقليدي في هذا الاتجاه مما هو معروف في عناصر الايقاع والتصوير والبناء والمعجم وغير ذلك فاجتهد شعراء قصيدة الشعر في تفعيل عناصر المكوّن التركيبي في بناء الجملة الشعرية وهو ما حقق مظاهر إضافة وتجديد أحيانا في الملامح التركيبية للجملة الشعرية، ولا سيما تلك التي بدا تأثيرها يغلب على ترعة الايقاع الحادة والغنائية اللافتة ونزعة التصوير البياني إلى الاقناع بالموضوعي عبر الفني

وبالحسي عبر الخيالي، فلم تتحدد العناصر التركيبية بالأساليب الشائعة في علم المعاني من البلاغة العربية إنما أضيفت اليها اجتهادات أداء فني مستفادة من فنون اخرى؛ كالحوار المسرحي والسيناريو وعلامات الترقيم في اشكال الكتابة الحديثة وأساليب التصوير التي شاعت في قصيدة التفعيلة وفي قصيدة النثر. وغيرها مما أسهم في، شاعة كيفيات في تركيب الجملة الشعرية؛ قد تتوق إلى البساطة ولكنها ترتفع إلى فضاءات السهل الممتنع. وقد تنزع إلى التصوير الباعث على التأويل فتشيع لغة ايحاء تصويري ورمزي ذات ثراء خاص تستجيب لتعدد القراءات، وقد تنزع إلى اليومي من الأشياء (خالقةً) منه وعيا شعريا جديدا، في التصوير والاستكناه والاستشراف بما يبدو الشاعر فيه مضيئاً في ألتقاطاته، كاشفا بمجساته الشعرية غير اللافت وغير المألوف في الاشياء اليومية ذات الايقاع البسيط... وهنا سأشير إلى أبرز خصائص المعنى التركيبي.

6- شعرية التركيب الموجز للجملة: تمثل مجزوءات الابحر التقليدية أبرز مجلى لظهور التراكيب الموجزة للجملة الشعرية، لان مساحة البيت الشعري ضمن حدود مجزوء البحر العروضي لا تتيح للجملة أن تتسع، وتسمح للأيقاع بان يكون واضحاً في بعض الصياغات االشعرية ومن ثمة للمعنى الشعري بان يكون سطحيا، وهنا اجتهد شعراء هذا الاتجاه في إثراء الجملة الشعرية الموجزة بكثافة تصويرية وفاعلية رمزية أتاحت للخيال أن يحلق بعيدا، وللتأويل أن يتعمق لكل جملة حالها من المعنى التركيبي، ومن نماذج هذا القصد، قصيدة (بنفسجة البداوة):(45)

وطني وحزنك شاعران	ملأى جراحي بالاغاني
واستنشقا قلقي عليّ	ونزوتي وصدى أذاني
وطني وحزنك عاشقان	يتسلّلاني ويكبران
يتقاسمان حكايتي	وعلى نشيدي يرقدان
أنا مغلق كلي فمن	أي النوافذ يدخلان
كلي بلا باب وشباكي	الوحيد بلا لسان

لكـــن شــــاطيء دمعتـــــي   طفـــــل وأغـــري بالأمــــاني

فتســـــــللاه وأيقظـــــــا   حـــرس الــــدموع وأوثقـــاني

عاشــــا مراهقـــــة الــــتراب   ودورة الــــــدم في المكـــــان

وتنفســـــا قلــــق البدايـــــة   وانشــــــطارات المعانـــــــي

وطني وحزنك يا بنفسجة البداوة دجلتان

عنوان النص ذو البنية الإضافية يحيل المتلقـي إلى شيء مـن مفارقـة، لان المسـافة بـين البنفسج والبداوة ليست قليلة، ومن ثمة فالشاعر يحيل القـراءة إلى كثـير مـن المفارقـات بعـد ذلك، منها بين تقليدية القالـب / الهيكـل وحداثـة الرؤيـة والاداء، ومنهـا بـين الجمـل ذات التراكيب الموجزة وكثافة الصور الشعرية المفتوحة التي تحتقبهـا أو تضـمرها، ومنهـا الايقـاع المتوقع من تقليدية القالب والايقاع الصادر المتحقق الذي تحد فيه كثافة الصورة وجماليتها من حدته، وتنفتح به عنصرا مساعدا على التأويل. ومنها الصوتان المتحاوران في القصـيدة إذ همـا صوت الشاعر وصوت الآخر الذي هو الشاعر نفسه، إذ هو يحاور نفسه.

المكون عنه في العنوان هو معنى الضياع والغياب، فبنفسجة البداوة ضائعة في البـداوة لغياب البداوة عن فهْم البنفسج وقديما قيل (من بدا فقد جفا) فهو ايحاء بمعنى الحزن، رمز في التعبير عنه. وعلى هذا تتركب أبيات القصيدة الثمانية والعشرين. فالوطن والحـزن كشـاعرين اكتنزت القصيدة بهما، هما يتنفسان قلق القصيدة، نزوة في البوح، وصدى للانشـاد، والـوطن والحزن عاشقان للقصيدة يتسللان اليها ويكبران لديها، ويتقاسمان همومها ويرقدان على انين تلك الهموم، وإذ يظن الشاعر نفسه محصنة ضدهما إلا انهما يـدخلان اليهـا مـن نوافـذ شـتى، لسبب بسيط أنهما لحمة النفس وسداها، واذ يرى نفسه دونها باب ولا نافذة ولا لسـان منتميـاً إلى صلابة بداوته المفترضة لكن أنهار دموعه كالاطفال تغرب القصيدة لديه بالرؤى والاماني،

وأثر ذلك يتسلل الوطن والحزن إلى قصائده ويوثقانها ويحرسانها بالدموع، ويبحران بها، وقد ركبا على قلقها الطامح وعاثا بطولجانها حزنا وتغريبا، واذ يخرج الشاعر من نفسه فلا يبقى فيها إلا الوطن والحزن، يتشبثان بجملة الشعرية، يمكثان لديها، لا يتزحزحان عنها، هما توأمان مولودان في خاصرة القصيدة، يحرثان الزمان فيها والمكان لديها، هما فيها منذ النشأة الأولى عاشا مراهقة التراب في الخلق الأول، وانسابا في دورة الدم من معاني الحياة فيها ولديها، كأنهما دورة التراب والدم في حياة القصيدة، يتنفسان قلقها، وانشطارات معانيها، وبوح البدايات لديها، إذ يأتي فجرها طازجا، ويتعمق معناها لكل لحظة رؤاها ولكنه ما يلبث أن يرحل في المكان رحيل الدخان في ذاكرة الفضاء، هما يتعلقان بحواس القصيدة وباللامكان منها يتشبثان واليه يرحلان، يسابقان مكان الذاكرة، ويتسلقان إلى النجوم ولا يهدأن، ويتشكلان غيما ويمطران، يتجمعان وينشران أشياءهما، الوطن والحزن في بنفسجة البداوة رافدان كبيران لهم متصل...!!!

في هذه القصيدة ذات الأبيات الثمانية والعشرين والجمل القصيرة المكثفة والايقاعات الكمية المنتظمة العالية، أبرز خصيصة تركيبية هي الوحدة العضوية التي تصل جمل القصيدة بعضها ببعضها الآخر، عبر عناصر متعددة، منها الضمائر ومنها ألف التثنية ومنها المعاني الشعرية المنتسبة كلها للتعبير عن ثنائية (الوطن – الحزن) ومنها الألتقاطات الصادرة عن مفردات للوجع اليومي يعيشها الشاعر والعراقي الآخر الذي يقاسمه (همّ الحزن وأوجاع البلاد) ولعل مما تخرج من هذه القراءة هنا، أن وحدة الحزن المهيمنة على روح الشاعر بين يدي كتابة هذه القصيرة قد اتخذت من (بنفسجة البداوة) بُعْداً رمزيا للايحاء بهمومها وللكشف عن تجلياتها، فجاءات مكثفة في لغة شعرية غلب عليها الايجاز في البنية والكثافة العالية الباعثة على التأويل في الصور والرموز وطرائق التصوير، وكأن فيوضات العاطفة في الايحاء بمعاني الحزن، وفيوضات التصوير في طرائق رسم الصور الشعرية، وفيوضات الحزن في لغة الايحاء به شعريا، كلها انتظمت في معان شعرية كان إيجاز شكل الجملة الشعرية المجلى الفني التعبيري الذي أخذ ينسج طرائق البوح بها. وهذا الملحظ أعني (شعرية التركيب الموجز للجملة) في القصيدة أو ضمن سياق البيت الشعري أو حين يكون البيت على هذا النحو، يتبدّى في صياغات متباينة من قصيدة لأخرى ولكنه في اتجاهه العام يغلب عليه هذا المنحى.

1– أشكال توزيع الجملة الشعرية؛ وهي حال شاعت في توزيع مفردات الجملة الشعرية بما يجيء تركيبها غير ملتزم بأنسيابية الشطرين التقليدية أو انسيابية البيت

المدور، أو الجملة التقليدية، انما هو تركيب تتوزع ألفاظ بحسب رؤية الشاعر في الايحاء بالمعنى الشعري، مع أن الهيكل العام لنظام العمود يظل شبه ثابت عروضيا، وهذا النمط شاع في قصيدة الشعر على نحو عام، من ذلك مثلاً قصيدة (عنه وعن أهله) التي سبق الاشارة اليها، وهي رائية من البحر الخفيف، يكتب الشاعر أبياتا على نحو تتوزع فيه الالفاظ والتراكيب على مساحة من بياض الورقة، بصورة يرى بالمعنى الشعري حاجة اليها، إذ تأتي موزعةً على هذا النحو: (46)

كان

قد مات

فاحتوته البذورُ...

هكذا موته...

فيكيف النشورُ ؟؟

حابلٌ

نابلٌ

مدارٌ

مدورُ

عاش صحفاً تطوى، وصبراً يمورُ...

حيث يوزع التركيب ألفاظه بطريقة خاصة؛ فإذا كان للقالب القديم صورة معروفة ونظام بياني خاص اصطلح عليه النقد القديم بـ (نظرية عمود الشعر العربي) في مكوناتها: المعجمية ةالايقاعية والتصويرية والبنائية، فإن القالب القديم في قصيدة الشعر ليس هو عمود الشعر القديم في مكوناته هذا وان اتخذ من الهيكل ذاته مسافة للتعبير وأبعادا للرؤية، انه خطاب شعري معاصر مختلف في نظرته للمعجم وفي إفادته من عناصر ايقاعية معينة وفي مظاهر التركيبية وأشكاله البنائية وغيرها، انه يضمر رؤية معاصرة ذات مكونات تركيبية تقتضيها خصائصه التصويرية في معانيها الشعرية كأن الشاعر إذ يصدر عن هيكل القالب القديم يرسم ألفاظ التراكيب على بياض الورقة بطريقة تستدعيها خصوصية المعنى الشعري الجديد أكثر من خضوعها لمجرد الضوابط القياسية للصدر والعجز أو التدوير أو التضمين في

البيت القديم، وهنا تتداخل ظواهر تركيب الجملة بخصائص بناء النص عامة، لاحتفال القصيدة بشيء من وحدة شعرية وسمات بناء عامة لايقف المتلقي معها على نص مفكك بل يتصل بقصيدة متماسكة البناء تصدر عن رؤية خاصة وسمات متناسبة ضمن سياق وحدة شعرية تحفل بها القصيدة على انفرادها أو المجموعة الشعرية كلها بوصفة تجربة في الأداء الشعري.

في مجموعة (مالم يكن ممكنا) للشاعر محمد البغدادي يلحظ المتلقي مظاهر لتركيب الجملة الشعرية، لايخرج فيها الشاعر عن ضوابط القالب القديم، ولا على القواعد القياسية لبنية الجملة العربية، ولكنه يكتب الجملة الشعرية راسماً ألفاظ التركيب بحسب رؤيته الذاتية في كل قصائد المجموعة، من ذلك قصيدة (لغز) التي يكتبها على هذا النحو: [47]

وطن
دمي وشمٌ
على أعتابه
لغزٌ
تحار الأرضُ
في استيعابه
لما يزل
منذ الحسين
دمي يسيل
مع النخيل
ولم أزل أحيا به
متوظئاً بدمي أتيتُ
إلى الذي صلّت جراح الأرض
في محرابه....
فاقرأ دمي

فهو انتمائي للفرات

وللبكاء

وأنت من أسبابه !!!

لا يسأل المجروح عن آلامه

عيناه تتقدان قدر عذابه

جرحي

النخيلُ سماؤه

ونزيفه نهران

يحترقان

فوق ترابه

وقصيدتي وأنا

نسيل معا

على وطني

فيخْضرُّ انحاءُ قبابه

هكذا يستمر في رسم ألفاظ التركيب في الجملة من كل بيت، كأن الشاعر هنا ينتسب في معانيه وبناء ألفاظه وتركيبها لتجليات المعنى الشعري جاعلاً من كسر رتابه العمود القديم والخروج البصري والرؤيوي على رتابته جزءاً من خصائص المعنى الشعري المنفتح على التأويل والمنفعل بكثير من التأمل الفكري، والبعد عن الخطاب الآني. فهو هنا مثلاً، مرةً يرسم الواقع في صورة رمزية ويركّب أطرافه تركيبا ايحائيا بالغاً في الترميز معبرا عن معان الحزن بكثافة عالية، ومرة أخرى يلجأ إلى صورة البيان التقليدي برؤية أعمق في حداثتها، ومرة ثالثة يرسمه مباشرة تاركاً لتأويل المتلقي تدبّر المعنى الشعري والكشف عن أبعاده، وفي كل ذلك وفي غيره تلحظ التركيب موزعاً ألفاظه بحسب القدرة على الايحاء بالمعنى الشعري....

2- التركيب الدلالي للألفاظ في سياق الجملة، وذلك حين يجتهد الشاعر بتوزيع ألفاظ تراكيبه على بياض الورقة توزيعا دلاليا، كما في: (48)

1- رأيت زواج
2- عصفور الصباح
3- بطلقة الصيادْ
4- ونايا صادقاً
5- كالموت
6- يعزف كذبة الميلادْ
7- وحقلاً بامتداد العمر
8- يشكر منجل الحصاد

النص يتشكل من ثلاثة أبيات من ايقاع البحر الوافر وتقفية الدال الساكنة، لكنه وزّع ألفاظ كل بيت محققا تناسبا دلاليا بين ثمان جمل تحتل بياض الورقة، الجملة الأول هي المنطلق الذي شعّ منه المشهد ذو الرؤيات الثلاث (العصفور + الناي + الحقل) فجاءت جملة الاستهلال منفردة على بياض الورقة وبعدها كل رؤية بجملتين متناسبتين مع الرؤى الثلاث، أفقيا وعموديا، ذلك أن (عصفور الصباح / بطلقة الصياد) يناسب (نايا صادقا كالموت / يعزف كذبة الميلاد) ويناسب (حقلاً بامتداد العمر / يشكر منجل الحصاد) كما أن (عصفور الصباح يناسب نايأً صادقا ويناسب حقلاً بامتداد العمر) وكل جملة مكتوبة على انفراد في بياض الورقة. كما أن (طلقة الصياد تناسب الموت يعزف كذبة الميلاد ويناسب منجل الحصّاد) في هذا النمط من تركيب ألفاظ الجملة يفتح البصر للبصيرة نافذة للقراءة وشيئاً من أشكال التركيب للتأويل، بما يتيح للقراءة أن تتأمل النص بدءاً من رسم الألفاظ وكيفية توزيعها وانتهاء بانزياحات الألفاظ وكيفية تعبيرها عن المعاني الشعرية، وإيحائها بفنية النص.

ومن هذا الاتجاه مثلاً هذا النص لـ (أحمد بخيت) أيضا: [49]

(1) أضيئيني
(2) بماء الحب
(3) حتى أقهر الاحزان
(4) وابدع آية الخلد
(5) التي لاتعرف النسيان

(6) وأقطف

(7) من سماء الله

(8) فجرا

(9) ساطع الإيمان

جملة (أضيئيني) الاستهلالية هي المرتكز، ثم تتوزع الألفاظ ليس بحسب طبيعة التركيب اللغوي أو قالب البحر القديم، إنما بحسب تناسب دلالي فني بين مواقع الألفاظ في سياقها المتسلسل في فضاء الورقة، إذ يتركب النص في تسعة مواقع، كان الأول استهلالاً ثم جاء الثاني (ببهاء الحب) متناسبا مع (آية الخلد...) ثم مع (سماء الله) ثم جاء الثالث (أقهر الاحزان) متناسبا مع (لاتعرف النسيان) و (فجرا ساطع الايمان) كما أن جملة (أضيئيني) تنفتح على جملة: (أقهر....وابدعُ.... وأقطفُ...) فيجيء التركيب منفتحا على اتجاهين تنبني عليهما قراءة النص: كيفيات التصوير أو ابداع المعنى الشعري والتماسك العضوي الذي يرد النص إثره متصفا بوحدة عضوية وبأفق موضوعي واحد.

إن تركيب الألفاظ في توزيعها على بياض الورقة هنا لايخضع لمعيار سابق، بقدر صدوره عن وعي الشاعر لحظة التسطير الكتابي ومدى إحساسه بالألفاظ والتراكيب وبياض الورقة ومواقع الألفاظ فيها، وكلما انتمى الشاعر لتجربة عميقة لحظة الكتابة جاءت تراكيبه مبنية بناء خاصا وموزعة توزيعاً دالاً يسهم في توجيه المتلقي وفاعلية القراءة.

3- **إضمار المسكوت عنه**، حين يلجأ الشاعر الحديث إلى إضمار المسكوت عنه والايحاء به، عبر طرائق متعددة، منها بياض الورقة ومنها علامات الترقيم ومنها الحذف على النحو الشائع البيان البلاغي القديم، ومنها استخدام اللهجة المحلية استخداما غنائيا أو مجرد ايحاء دلالي بالمسكوت عنه أو (المتخيل الشعر) إذا جاز لنا استعارة مصطلح (المتخيل السردي). ومن نماذج إضمار المسكوت عنه أو الايحاء به عبر صياغات خاصة: قصيدة (الصوت) لـ (بسام صالح مهدي) جاء فيها: [50]

كان يكفيك وحدك الانتظارُ ---------------------

انهكتك الدلاء ياقلب ماء وأباحت مياهك الأغوارُ

ايقظتك الضباع فهي كلام ناهش وابتسامة واعتذارُ

حيث يضمر المسكوت عنه بان لا يكتبه لفظاً شعريا، ولكنه يوحي به عبر صياغات خاصة منها النقاط والكتابة بالاحرف المنفصلة غير المنسوجة، وهكذا ينفتح التأويل إثر هذا على قراءة النص، كاشفا عن معانيه الشعرية انطلاقا من محاولة قراءة المضمر، وطرائق به.

وقد يفيد الشاعر من بياض الورقة والنقاط، على نحو ما اشتغل عليه حسن المطروشي في مجموعته (على السفح إياه) في أكثر من قصيدة وعلى نحو لافت.[51] من ذلك قصيدة (النجمة) حيث أفاد من تقنية (التنقيط) و (توزيع الأحرف) بما يجعلها دالة موحية لبصر المتلقي وفاعلة في تلقيه:[52]

وتحت جناح الملاك ستصعدُ
لكنها عند منتصف الريح تسقطُ
تسقط
تسقط
ت
س
ق
ط
:
8- دونك صدري....

إذ يوحي تكرار الفعل المضارع (تسقط) بجعل كل لفظة في موضع بشكل عمودي ثم كتابة الفعل نفسه بالاحرف المنفصلة المتساقطة بشكل عمودي أيضا ثم وضع نقاط (....) ثم الختام بجملة طلبية (ونك صدري) – يوحي – ذلك بمعنى السقوط ايحاءً بصريا، بما يجيء اللفظ في صورة الحسية اللفظية دالاً على هذا المعنى، وكذلك الايحاء باضمار اللفظ نفسه ورسم نقاط في الموقع المفترض لكتابته، وهكذا يكون توزيع الألفاظ ضمن تراكيبها وتوزيعها في مواقعها باشكال متعدداً توزيعا شعريا دالاً على المعنى وموجها للقراءة في هذا النص الشعري أو ذاك.

وربما يلجأ الشاعر إلى إضمار اللفظ العربي والاستعاضة عنه باللفظ اللهجي المحلي الدارج، وان على نحو غنائي، كما في قصيدة (الشمس...) لـ (عارف الساعدي) إذ جاء فيها:[53]

الله ياحزن العراقي الغريب إذا أطلا
ومشت عليه تفاهة المدن البليدة فاستظلا
ماكان إلا نخلة عبرت حدود الشمس ليلا
وبكت هناك وأقسمت كبرا فكان الدمع نخلا
وسمعته (لابيه عوفن هلي ولا بيه أعوف أهواي...)
غنّى ودندن واستراح بكى شفيفا ثم صلى

حيث أضمر معنى الحنين عبر التناص مع أغنية شعبية عراقية مشهورة على الرغم من أن ذلك جعله يخرج على عن قالب مجزوء الكامل والتقفية باللام المتصلة بالف الاطلاق، ذلك الخروج على هيكلية القالب أتلح له الايحاء بالمعنى الشعري للحنين عبر الأغنية لتجيء كاشفة عن مضمر من وجع الشاعر، لم يجد في لغته ما يرتفع اليه، فاضمر لغته الأم واستعاض عنها بالنص اللهجي المحلي الشائع عراقيا.

وقد يضمر العنوان مستعيضا عنه بتقنية التنقيط، كما عمل ذلك بسام صالح في أكثر من نص شعري منها:[54]

(...........)

عطشت مناسكهم فضلّوا   من ايما كتف أطلّوا
نفلوا عن الغرباء واحتشدوا على جسد يكلُّ
أفواههم ملء الوداع تلوك غياً يستدلُّ

إذ أضمر العنوان، مستعيضا عنه بالتنقيط، ليأتي النص القصير هنا فاتحا للقراءة أكثر من عنوان، وكأن الشاعر هنا يدعو المتلقي إلى مشاركته في كتابة القصيدة بان يجتهد التلقي في اختيار عنوان ما.

تتعدد خصائص المعنى التركيبي في قصيدة الشعر، لأنها لا تصدر عن حدود وأقيسة سابقة، إنها عن وعي الشاعر وإحساسه بلغة الأداء الشعري لحظة تسطير النص على بياض

الورقة، وإثر ذلك قد يستحضر تقنيات تتصل بفنون أخرى أو بعالم الكتابة عامة، أو بغيرهما فيجتهد في توظيف كل ذلك على نحو استثنائي، بما يجعل فاعلية المعنى الشعري تصدر عن تأثير ذلك التوظيف في شعرية النص.

الهوامش

(1) كتاب حركة قصيدة شعر، بسام صالح مهدي، 1/ 25- 30.

(2) نفسه، 1 / 80 – 83.

(3) مرة واحدة، مجموعة شعرية لـ (فارس حرام) ص79 – 98.

(4) إليوت الشاعر والناقد، ف. أ. ماثين، ت. إحسان عباس، ص54.

(5) نفسه، ص173.

(6) الماء يكذب، مجموعة شعرية، بسام صالح مهدي، ص7 – 13.

(7) مالم يكن ممكنا، مجموعة شعرية، محمد البغدادي، ص35 – 38.

(8) نفسه، ص25 – 31.

(9) مجلة أشرعة، اصدارات رابطة الرصافة للشعر العربي، العدد (7) لسنة 2000.

(10) مجلة أشرعة، اصدارات رابطة الرصافة للشعر العربي، عدد (6) سنة 1999، ص29 – 31.

(11) عمره الماء، مجموعة شعرية، عارف الساعدي، ص116.

(12) نفسه، ص112.

(13) نفسه، ص11.

(14) ديوان المتنبي، 2/ 227.

(15) مجلة أشرعة، عدد (6) لسنة 1999، ص31.

(16) مالم يكن ممكنا، محمد البغدادي، ص70 – 71.

(17) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص12.

(18) نفسه، ص13.

(19) لزوميات خمسميل / قصائد وحكايات، شعر، علي الامارة، ص20 – 21.

(20) الركض وراء شيء واقف، مجموعة شعرية، علي الامارة، ص53.

(21) نظرية البيان العربي، د. رحمن غركان، ص81 – 82.

(22) أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، ص143- 148.

(23) المنهج التكويني من الرؤية إلى الاجراء، د. رحمن غركان، ص258.

(24) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص9.

(25) نفسه، ص10.

(26) إلتفاتة القمر الأسمر، مجموعة شعرية، بسام صالح مهدي، ص56.

(27) مالم يكن ممكنا، محمد البغدادي، ص9.

(28) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص17.

(29) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص94.

(30) الاعماق الخضر، سامي مهدي، مجلة الاقلام، الاعداد (7- 9) بغداد، 1997، ص73.

(31) الماء يكذب، بسام صالح مهدي، ص70 – 71.

(32) أهزوجة الليمون، حسين القاصد، ص114 – 115.

(33) ديوان المتنبي، المتنبي، 1/ 167.

(34) حصار لمدائح البحر، محمود درويش، ص98.

(35) مجموعة شعرية مخطوطة، حامد الراوي،......

(36) ملامح المدن المؤجلة، نوفل أبو رغيف، ص109 – 111.

(37) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص16 – 20.

(38) الماء يكذب، بسام صالح مهدي، ص69.

(39) مرة واحدة، فارس حرام، ص94 – 95.

(40) مالم يكن ممكنا، محمد البغدادي، ص70 – 71.

(41) على السفح إياه، حسن المطروشي، ص73- 74.

(42) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص60.

(43) نفسه، ص44.

(44) عمره الماء، عارف الساعدي، ص71 – 75.

(45) مرة واحدة، فارس حرام، ص79 – 98.

(46) مالم يكن ممكنا، محمد البغدادي، ص72 – 75.

(47) شهد العزلة، أحمد بخيت، ص70.

(48) نفسه، ص54.

(49) إلتفاتة القمر الأسمر، ص18 – 22.

(50) ينظر (على السفح اياه) حسن المطروشي، ص38. وص52. وص 82. وص 98.

(51) نفسه، ص81 -82.

(52) عمره الماء، ص47 – 50.

(53) إلتفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي، ص102، ص103، ص109.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، دار الرائي، ط1، دمشق، 2008.
- إلتفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- إليوت الشاعر والناقد، ف. أ. ماشين، ت. إحسان عباس، بيروت، 1994.
- اهزوجة الليمون، حسين القاصد، بغداد، 2006.
- حصار لمدائح البحر، محمود درويش، بيروت، 1984.
- ديوان المتنبي، المتنبي، بيروت، 1979.
- الركض وراء شيء واقف، علي الامارة، الشارقة، 2001.
- شهد العزلة، أحمد بخيت، الشارقة، 2004.
- على السفح اياه، حسن المطروشي، دار الانتشار العربي، 2008.
- عمره الماء، عارف الساعدي، منشورات الاجتهاد، بغداد، 2009.
- كتاب حركة قصيدة الشعر، بسام صالح مهدي، دمشق، 2009.
- لزوميات خمسميل، قصائد وحكايات، علي الامارة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
- مالم يكن ممكنا، محمد البغدادي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- الماء يكذب، بسام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
- مرة واحدة، فارس حرام، منشورات الشارقة، 2004.
- ملامح المدن المؤجلة، نوفل أبو رغيف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2008.
- المنهج التكويني، من الرؤية إلى الاجراء، د. رحمن غركان.

الفصل الثالث



شعر الأداء بالتفعيلة

(قصيدة الشعر الحر)

* تقديم: ضرورة الاداء بالتفعيلة وغايته.

1 - جيل التأسيس.　　　2 - جيل التكريس.

أولاً: شكل الاداء في الشعر الحر / قصائد اشكال الاداء.

1 - المعجم في شكل الاداء.　　　2 - الايقاع في شكل الاداء.

3 - الصورة في شكل الاداء.　　　4 - التركيب في شكل الاداء.

5 - البناء في شكل الاداء.　　　6 - شكل اداء المعنى الشعري.

ثانياً: قصيدة الاداء بالشكل في الشعر الحر.

1 - الاداء بالشكل.　　　2 - عناصر الاداء بالشكل.

3 - الاداء بالشكل التقني.　　　4 - الاداء بالشكل الثقافي.

* هوامش الفصل الثالث.　　　* مصادر الفصل الثالث ومراجعه

الفصل الثالث

ضرورة الأداء بالتفعيلة وغايته

تقديم:

كان الأداء الشعري ضرورة تعبير فني عند القدماء، وقد حقّق لهم أهدافاً جمالية وغايات وظيفية متعددة، وكان منسجما مع روح العصر وتجلياتها وجسد العصر ومكوناته، وموصولاً بطبيعة اللغة العربية وخصائص لسانها وصادراً عن أدق مكوناتها الايقاعية والتركيبية والتصويرية، ولهذا ازدهر بازدهارها واتسع لاستيعاب الآخر باتساعها، وظل إلى اليوم متصلاً بجمالية اللغة العربية في تعبيراتها الفنية ومستوعبا للجديد على نحو لانهائي بشرط أن يصدر عن روح تتنفسه، ووعي ابداعي يتمثله. وحين صارت الذائقة الشعرية العربية إلى الأداء بالتفعيلة في قصيدة الشعر الحر، اخذت من الأداء بالبيت مكونات النص الشعري من جهة معطياتها الفاعلة في إبداع شكل جديد، ولم تتقيّد بمجرد القالب أو الهيكل في نسخه الاتباعية؛ فاذا المعجم معاصر، والايقاع متجدد والصورة متعددة الأساليب غير مقيدة بطرائق معينة، والتركيب يتسع لإيحاءات دلالية واسعة، والبناء يُفيدُ من أشكال بنائية ذات انتظام شعري خاص، حتى بدت قصيدة الأداء بالتفعيلة ضرورة فنية جمالية مدهشة أكملت صورة الشعرية العربية في المرحلة التي وصلتها على نحو طبيعي في سنن الاشتغال الشعري؛ ومن ثمة فالأداء الشعري بالتفعيلة مرحلة في تطور الشعر العربي وضرورة أملتها مظاهر ذاتية كالتوق إلى التميز والإبداع بالاستثنائي المختلف واستجابة الذات لمقتضيات العصر وتداعيات المرحلة. وأخرى موضوعية كالانفتاح على الآخر المختلف والتأثر الحضاري بالتجارب الشعرية والاتساع الافقي والعمودي للشكل الجديد بما صار فيه مستوعبا للتعبير عما يحيط بالراهن ويضيف اليه وينفتح على الآخر ويتأثر به ويؤثر فيه بعد حين من تعدد التجارب ونموها.

صار الأداء بالتفعيلة شكلاً واستدعت صفاته أن يعبر عنها مصطلح معين، جامع في دلالته، مانع في الارتفاع على مصطلحات أخرى لاتؤدي معناه ولا ترتفع عليه لدى الرأي

العام، وهكذا وجد المتلقي نفسه بدءاً من جيل التكريس قبل مايقرب من قرن من الزمان وليس انتهاءً بجيل التأسيس قبل مايقرب من نصف قرن، أمام عدد غير قليل من المصطلحات في توصيف مفهوم قصيدة (الأداء بالتفعيلة / الشعر الحر) ولعلّ أشهرها: (الشعر المختلف الأوزان والقوافي / مجمع الأبحر / الأسلوب الجديد / شعر التفعيلة / شعر السطر الشعري / الشعر الحديث / الشعر المرسل / الشعر المنطلق / بين العمودي والحر / الشعر الحر / ...) ولكن سلة المصطلحات هذه تمخضت عن مصطلحين شاعا في التداول الثقافي هما (الشعر الحر) و (شعر التفعيلة) وكأن المصطلح الدال على هذا الشكل غير واضح في أذهان الشعراء والدارسين والنقاد في مرحلة التأسيس وفي أوائل مرحلة التكريس.

ولما كان المصطلح شائعا في الشعر الانكليزي وفي الشعر الفرنسي- أعني (مصطلح الشعر الحر) والرواد الأوائل من الشعراء والنقاد تأثروا بالشعر الانكليزي وكذا الفرنسي فقد صار لهذا المصطلح دلالتان الأولى غربية والثانية عربية. ذلك أن مصطلح (الشعر الحر) لدى الانكليز (Free Verse) وهو لدى الفرنسيين (Vers Libres) ويعني عندهما الشعر المتحرر من الأوزان والقوافي معا. أما الشعر المتحرر من القافية فقط ولكنه موزون فهو الشعر المرسل ويسمونه (Blan Verse). أما الدلالة العربية لمصطلح (الشعر الحر) فتعنى الشعر الموزون على غير نظام الشطرين والمقفى على غير نظام تقفية صارم، فهو أشبه بكونه شكلاً شعريا عربياً متطوراً عن (شعر الشطرين) واستمد تسمية الحر من معنى تحرره من عمود الشعر ونظام الشطرين وأخذه بالتقفية على نحو حرّ غير مقيد.

أما مصطلح (شعر التفعيلة) فهو عربي خالص يعبر عن الشعر العربي الجديد الذي يبنى السطر الشعري فيه على ايقاع التفعيلة وحرية القافية بحسب حاجة السياق اليها في إبداع المعنى الشعري.

ولعل أمين الريحاني (1876 – 1940) ولا سيما في الجزء الثاني من الريحانيات هو صاحب قصب السبق في الدعوة إلى الشعر الحر أو المطلق متأثراً بالشعراء الاميركيين والانكليز (ملتن وشكسبير وولْت وتْمن وغيرهم، وترجع طروحات الريحاني في هذا المصطلح إلى عام (1910) أي قبل قرن من عامي هذا، وعنه أخذت جماعة أبو للو فاطلقته على الشعر الموزون على غير نظام الشطرين والمقفى على غير قيود القافية، بمعنى تعدد فيه الأوزان والقوافي، ولهذا قالت عنه نازك الملائكة بانه: شعر جديد وأسلوب جديد.... طريقة

جديدة. وقال عنه السياب بانه شعر متعدد الأوزان والقوافي. وقال شاذل طاقة بانه: شعر ليس مرسلاً ولا مطلقا من جميع القيود. وقال عنه جبرا ابراهيم جبرا بانه: شعر حديث [1].

وهنا يمكن الاشارة إلى أن ريادة الشعر تتصل بجيل التأسيس وتصدر عنه ومن رموزه اللافتة أمين الريحاني وجماعة أبو للو وقد شغلت طروحاتهم النصف الأول من القرن العشرين تقريبا. ولكن الجيل الذي جاء بعدهم عمل على تكريس جهودهم التأسيسة (الريادة في الشعر الحر / شعر التفعيلة)، وأبرز رموز جيل التكريس: السياب ونازك والبياتي وبلندر الحيدري وشاذل طاقة وصلاح عبد الصبور وجبرا ابراهيم جبرا وغيرهم من أجيال الشعراء العرب في أخريات النصف الأول من القرن العشرين وبداية النصف الثاني منه، أولئك الذي وجدوا أن طروحات جيل التأسيس قد فتحت نافذة لهم وأضاءت طريقا وأوضحت بشكل جديد من الأداء الشعري يكمل صورة الشعرية العربية القديمة ويصدر عن تطويرها، وهنا يمكن أن نشير إلى ملامح جيل التأسيس ثم جيل التكريس لنخلص للصورة التي بدا فيها جيل السياب متأثراً بجماعة (أبو للو).

- **جيل التأسيس:** ذلك الجيل من أبناء اللسان والثقافة العربيين، الذي تمثّل شيئاً من تراثه، وتأثر بشعر من تراث أمم أخرى بدت أعمق حضوراً في عالمه، وأقوى تأثيراً في ثقافة عصره، فهو إلى الإفادة منها في تطوير أجناس أدبه أحوج من البقاء رهن تقليد الماضي أو رهن اجتراره، وتمثل ذلك الجيل الذي أسس للشعر الحر أو الأداء بالتفعيلة في تجارب فردية ذات حضور استثنائي ساعد لاحقا الأجيال التالية في تكريس تلك التجارب والارتفاع بها إلى مستويات من الإبداع الشعري المستقر في الذائقة العربية المعاصرة، وهنا نشير إلى تجارب أمين الريحاني تلك التي تضمنت (الريحانيات) أبرزها. وتجربة علي أحمد باكثير في ترجمة مسرحية شكسبير الشهيرة (روميو وجوليت). وتجربة لويس عوض في مجموعته الشعرية (بلوتولاند) على أن التجربتين ظهرتا مطبوعتين سنة 1947 مع أن كتابتهما: كتابة لويس عوض وترجمة باكثير تسبقان هذا التاريخ بسنوات. وتجربة ميخائيل نعيمة في (الغربال) نادرة في زمانها ومرحلتها إذ دعا إلى ((التحرر من قيود الوزن لأنه، لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد ليست من ضرورة العبادة)) [2] ثم أن الشعر المهجري في حقبة النصف الاول من القرن العشرين (عصر التأسيس) شهد تجارب شعرية لافتة في بابها لم يكن شعراؤها ملتزمين بعمود الشعر وشعر

الشطرين كثيرا ولا بالتقفية الخليلية الصارمة وكانت لهم اجتهادات في هذا الاتجاه مثل ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وغيرهم. وتجربة جماعة الديوان في دعواتها إلى: الوحدة العضوية والتجربة اليومية البسيطة عند استلامها شعريا وخصوصية التجربة الذاتية للشاعر واظهار اللون المحلي والكشف عن فاعلية المشاعر والعواطف الذاتية في إذكاء فاعلية الشعر وابراز التجربة الشخصية وعدم تغييبها في الهم الجمعي والديوانيون في هذا متأثرون بالمذهب الرومانسي- كثيرا، وقد كشف عمر الدسوقي عن أن المازني؛ أحد اضلاع المثلث الذي يتألف منه الديوان (العقاد/ المازني / شكرى) كان متأثرا بمصادر ثقافته الغربية فقد استساغ أن يترجم شعر غيره وينسبه لنفسه، وقد صدر الجزء الأول من ديوانه سنة 1914 وفيه بعض الشعر المنقول عن الانكليزية مدعياً أنه له مثل قصيدة (أماني وذكر) وهي للشاعر (بيْرنر) وأول هذا الجزء: ((ياليت حبي وردة)) ومثل قصيدة (رقبة حسناء) وهي للشاعر (شلي) وكذلك (فتى في سباق الموت) وهي للشاعر (هود) وغيرها مما جعل شكري يفزع من هذه السرقات، اذ ليس معنى سعة الاطلاع وكثرة القراءة والتجديد في الشعر أن نسطو على آثار سوانا دون التنويه بهم وبفضلهم)) [3] وهذا يكشف عن مدى التأثر بكثير من تجارب الشعراء الانكليز والفرنسيين وعموم التجارب الشعرية الغربية، وهذا التأثر والأخذ ينسحب على المازني وشكري والعقاد نفسه (امام جماعة الديوان) [4].

وتمثل تجربة جماعة أبوللو في أوائل الثلاثينات من القرن العشرين أبرز تجربة في الاجتهاد الشعري أسهمت في التأسيس للشعر الحر؛ نصاً واجراءاً نقديا لما تضمنته تجارب شعرائها من اجتهادات شعرية كثيرة كانوا فيها الرواد المؤسسين للشعر الحر في الشعر العربي الحديث قبل (جيل التكريس السيابي) بربع قرن تقريبا وأبرز الرواد فيها؛ محمود حسن إسماعيل، وقصيدته (مأتم الطبيعة) المكتوبة سنة 1932 في رثاء أحمد شوقي والمنشورة في شباط 1933 في المجلة الخاصة بجماعة أبوللو وهي أنضج صورة لقصيدة الشعر الحر / شعر التفعيلة، وبعد قليل سنأتي على مقارنتها بقصيدة السياب (هل كان حبا) للكشف عن تأثر السياب بها.

وتجربة (أنور شاؤول) المنشورة في جريدة العراق عام 1929 تحت عنوان الشعر المرسل التي يقول في مقطع منها: [5]

ولتكوني مثلما قد كنتُ أو سوف أكون

مثلا للعاشقين

واذا ماغبتُ يوما فليكن طيفي بجنبك

باسما أحلى ابتسام

ناثراً زهر السلام

عازفا لحن الفراق

منشداً ياحبذا لو تخلد الروح بقربك

وهذه القصيدة على أنموذج الشعر الحر على نحو ما صار واستقر بعد ذلك، وهي على ايقاع البحر الرمل (فاعلاتن) وقواف متعددة (النون + الباء + الميم) وقد توزع هذا المقطع مثلاً على سبعة أبيات / أسطر؛ تشكّل السطر الأول (البيت) من أربع تفعيلات (فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن + فعلان) والثاني من تفعيلتين (فعلاتن + فاعلان) والثالث من أربع تفعيلات (فعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن) والابيات: الرابع والخامس والسادس من تفعيلتين (فاعلاتن + فاعلان) والسابع من اربع تفعيلان (فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن + فعلاتن). بمعنى أن أنور شاؤول ومحمود حسن اسماعيل من رواد التأسيس. وقبلهما هناك تجارب ذكرها يوسف عز الدين في كتابه في الأدب العربي الحديث / بحوث ومقالات) حيث أشار إلى تجارب منشورة في جريدة العراق عام 1921 في ملحق الجريدة ذي العدد (23) تحت عنوان (نظم طليق) بتوقيع (ب.ن) وقصيدة ابراهيم عبد القادر المازني (محاورة قصيرة مع ابن لي بعد وفاة أمه) المنشورة في جريدة الحرية سنة 1924 في عدد 15 شباط 1924. والقصيدة المنشورة في جريدة الاستقلال من عدد 16 آيار 1930 تحت عنوان (إلى فتاة الشرق) لشاعر أسمه (مدحت) [6]، وهذه التجارب المنشورة في صحافة العشرينات في العراق ومصر بما تضمنته من محاولات ناجحة في كتابة قصيدة الشعر الحر لأدباء أو شعراء يمثلون الجيل الذي أسس لهذا الاتجاه الشعري الذي اتضح بقوة في جماعة أبوللو في الثلاثينات ثم لما جاء عقد الأربعينات ظهرت تجارب أخرى تنتسب لجيل التأسيس أيضا أوردها يوسف الصائغ في كتابه (الشعر الحر في العراق وسنشير اليها بأيجاز نقلاً عنه [7]، منها تجربة سليم حيدر في شعره الحر ولا سيما مانشره في مجلة الأديب اللبنانية في جزئها الثالث من سنتها الرابعة عشرة وما

بعدها مما صدر منتصف الأربعينات. وقصيدته (ياحبيبي) أنموذج في هذا الاتجاه التي قال فيها:

امس نقّلت إلى الروض خطابا
ياشقايا
كل شيء مثلما كان لديا
فالفراشات على الزهر تحومُ
والنسيمُ
عابق بالطيب يختال الهوينا
والأغاريد الجميلة
ألف لون ألف شكل ألف لحن
قم حبيبي نسمع الروض يُغني

***

ياحبيبي كل شيء مثلما
مثلما كانا
ماعدانا
قلب الدهر لنا ظهْر المجنّ
قم حبيبي نستعد ذكرى صبانا
ودع الروض يغني
صلوات في الترجي والتمني

سليم حيدر في قصيدته هذه يصدر عن تأثير أنور شاؤول فيه، في اللغة الشعرية وفي ايقاعاتها، وبناء الجملة وأساليب التصوير. وأنور شاؤول وسليم حيدر ومحمود حسن أسماعيل صاروا يحضرون في فؤاد الخشن فيما نشره سنة 1946. وفي نيقولا فياض فيما نشره سنة 1947. فقد جاء في قصيدة فؤاد الخشن (أنا لولاك)

أنا لولاك لما كنت وما كان غنائي

يرقص الكون على لحن السنائي

أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء

يتمطى تحت قبلات ذكاء

فإذا جاء المساء

يتوارى ويذاب

باضطراب

خفقه خفق سراب

يتلاشى فوق سمراء الرمال

أنت حولت فنائي أزلا

وسكبت فوق يأسي أملا

وجاء في قصيدة (من ديوان رفيف الأقحوان) للدكتور نيقولا فياض:

خفّق الوطأ عليّا

علني أفهم شيئا

منك ياليل

كلما أطلقت فكري

فيك يجري

كنتُ كالخابط في أمواج بحر

تحت عمق

يتلوّى مثل قيد تحت عنقي

وبأذْنيّ طنين

نأتي الآن إلى قصيدة محمود حسن أسماعيل المكتوبة سنة 1932 في رثاء أحمد شوقي والمنشورة سنة 1933 في عدد شباط من مجلة أبوللو تحت عنوان (مرثيه من الشعر الحر):

وخرير النهر في الوادي كانغام النواح

ومسيل الماء من جفن الصباح

أدمع الكون وعبرات الطبيعة
كل طير ناح فيها ناعيا
كل غصن مال فيها راثيا
كل نبع سال فيها باكيا
عبرت يمّ المنايا وأعاصير الأسى
غالت الربان منها فهوت
ثكلى على شط المنون
لاهفة
ترسل الأنات من قلب حزين
هاتفه
كللوا النعش بريحان الغياض
والنجود
وأدفنوه بين أزهار الرياض
والورود
ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة ومماتا
وأنشدوا... والطير في حفل الرثاء
كل صبح ومساء

وعنوان قصيدة محمود حسن أسماعيل (مرثية من الشعر الحر) ثم اعتماده السطر الشعري على نظام التفعيلة من دون التزام عدد معين واعتماده حرية التقفية وقوله كل ذلك تحت عنوان (مرثية من الشعر الحر) في رثاء أحمد شوقي سنة 1932، تجعله من رواد هذا المصطلح الاوائل، ولاسيما أن هذا الفهم هو ما صارت عليه الصورة الفنية للشعر الحر بعد منتصف القرن العشرين إلى اليوم تقريبا. بما يمكن مع القول: ان تجارب أنور شاؤول في أواخر العشرينات في كتابة الشعر الحر وتجارب محمود حسن أسماعيل في أوائل الثلاثينات في كتابة هذا الشكل وتحت هذا المصطلح تحديداً في قصائد غير قليلة أو تجارب شعرية متعددة —

تلك التجارب – هي ما تجعل منهما أبرز رائدين في جيل التأسيس للشعر الحر في الشعرية العربية المعاصرة مع علي أحمد باكثير والريحاني ونسيب عريضة ولويس عوض وخليل شيبوب ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم [8].

ان القول بريادة الشعر الحر في جيل التأسيس منذ العشرينات إلى منتصف الاربعينات أو في جيل التكريس منذ أواخر الاربعينات إلى أواخر الخمسينات قول غير دقيق، لأن فعل الريادة لم يتوفر ذاتيا وإبداعيا عند الجيلين انما هو فعل تطوير وتحديث ثم صار بتراكم التجارب إلى اليوم فعل تحديث في الخطاب الشعري، ذلك أن وعي التجديد بدءاً لم يكن من بنات أفكار أيٍّ من الجيلين انما بفعل التأثر بفاعلية الشعرية الغربية فيما صار عليه خطابها الشعري، ولاسيما في الشعر الانكليزي والفرنسي على وجه الخصوص، وان ارتباط التطور والتجديد ثم الحداثة بتأثير الثقافة المتفوقة حضارياً وثقافيا وشعريا في عصرنا الراهن يجعل القول بالريادة وصفاً غير دقيق وتعبيراً إلى المجاز والاحتفالية أقرب إلى الحقيقة والواقع.

ولكن جيل التأسيس هو الذي تحمّل عبء المواجهة مع القائلين بالتقيد بحدود عمود الشعر والشعرية التقليدية، وعمل في اجتهادات فردية غالباً على تطوير الخطاب الشعري العربي وكانت قصيدة الشعر الحر في مفهومها العربي وليس الغربي هو أهم ما صدر عن جيل التأسيس في هذا الاتجاه. وقد أضاءت طروحاتهم واجتهاداتهم الطريق بوضوح لجيل التكريس.

- **جيل التكريس**: جيل الشعراء غير التقليديين الذين أفادوا فنيا وموضوعياً من تجارب جيا التأسيس، ومن معطيات حركة الرومانتيكيين الغربية ومن تأثر بها من الأدباء العرب، ومن الحركة الرمزية ومن اجتهد في تعريبها، ومن طروحات من قال بالشعر المنثور ثم بـ (قصيدة النثر) غربيا ولا سيما الشكل الفرنسي منها، فكان أهم ماقدمه ذلك الجيل أنه كرّس فنية الشعر الحر وأشاع قصيدة التفعيلة بعد أن كانت تجارب شخصية متفرقة، فصارت معه شكلاً شعريا واتجاها تجديديا في الشعرية العربية. غير أن ادعاء الريادة من بعض شعراء هذا الجيل على أنهم هم أول من كتب هذا الشكل وأظهره إلى ذاكرة التذوق الشعري، انما هو ادعاء يفتقر إلى الموضوعية التاريخية وتكذبه التجارب الشعرية التي سبقت ادعاءات هذا الجيل بما يقرب من ربع قرن. وفي تجارب أنور شاؤول ومحمود حسن أسماعيل وغيرهما أدلة كثيرة على هذا القصد.

وإذا كان جيل التأسيس قد تأثر بالشعر الحر الغربي وأفاد من تجارب شعراء انكليز وفرنسيين وأميركان وغيرهم وربما عرّبها أحيانا كما مّر مع المازني، فإن جيل التكريس بدا متنكراً لأسبقية معاصريهم فيما حققوا، وكأنهم لم يطلعوا على تجاربهم مع أنهم بين ظهرانيهم وامتداد لهم؛ فنازك الملائكة تشير في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) إلى أن قصيدتها (الجرح الغاضب)مقتبسة مباشرة عن الشاعر الأمريكي (أدغار ألان بو) في قصيدته (أولالوم) ولاسيما فيما يتصل بتقفية التقفية بشكل خاص. والسياب يصرح في مجموعته (أزهار ذابلة) معلقا على بعض قصائده في الهامش، مع أنها كانت كأغلب الشعر الغربي وخاصة الانكليزي مختلفةً القوافي تجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته، بمعنى أن التفاعيل ذات النوع الواحد يختلف عددها من بيت لأخر، وفي مجموعته الثانية (أساطير) يصرح بانه صدر عن تأثره بالشعر الانكليزي الذي يعتمد (الضربة) أساساً له. ويصرح بانه في (المرحلة التموزية من شعره) متأثر بـ (إيديث سيتويل) و (إيليوت) عبر احتفالها بالرمز والاسطورة والاشارات الدينية والتاريخية والفولكلورية، فكان ان صدر عن تأثره بهما.(9)

ولهذا لاأرى دقة علمية في نسبة (ريادة الشعر الحر) إلى نازك الملائكة أو السياب، وما يذهب إليه بعض النقاد في هذا الاتجاه به حاجة إلى إعادة النظر، من قبيل رأي محمد لطفي اليوسفي في الجزء الثالث من (فتنة المتخيل) من أن: ((بداية حركة الشعر الحر سنة 1947، في العراق، ومن العراق، من بغداد، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت، بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الاخرى جميعا. وكانت أول قصيدة حرة تنشر قصيدة نازك الملائكة المعنونة (الكوليرا) في مجلة العروبة في عددها الصادر في أول كانون الاول سنة 1947))(10) ولكن تاريخ الشعر العربي الحديث يقول أن أول قصيدة منشورة تحت عنوان أو مصطلح (الشعر الحر) هي قصيدة محمود حسن اسماعيل في رثاء أحمد شوقي وعنوانها (محاولة في الشعر الحر) في عدد شباط لسنة 1933. ومن ثمة لامبرر لتنازع نازك والسياب حول الأولوية في هذا الشكل، فقد جاء في كتاب نازك (قضايا الشعر المعاصر): ((أن قصيدة (الكوليرا) نشرت في بيروت في مجلة العروبة في عددها الصادر في كانون الأول 1947، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه، صدر ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة (حرة الوزن) من بحر الرمل عنوانها (هل كان حبا) وقد علق عليها في الحاشية بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي))(11) وان قراءة متانية في مقطع من كل قصيدة تكشف عن صدور كلا التجربتين / القصيدتين. عن قصيدتي: أنور

شاؤول المنشورة في جريدة العراق سنة 1929 وقد ألمحنا اليها قبل صفحات. وقصيدة محمود حسن اسماعيل المنشورة سنة 1933. وان اعتراف السياب ونازك بتأثرهما بالشعر الغربي غلب على أعترافهما أيضا بالتأثر بشعراء المهجر وحركتة أبوللو بشكل خاص ولاسيما في التوجة الرومانتيكي لدى شعرائهم ومنهم محمود حسن اسماعيل ومحمود طة المهندس وأبو شادي وغيرهم فضلا عن انور شاؤول في تجاربة المبكرة في الشعر الحرغير غائب عن ذاكرة التلقي الشعري. ومن هنا سأشير الى مقطعين من قصيدتي السياب (هل كان حبا) ونازك (الكوليرا) لمقارنتها بتجربتي (اسماعيل وشاؤول)! إذ هما تجربتان سابقتان لتجربتي نازك والسياب بما يقرب من عشرين سنة. وقد جاء في قصيدة (هل كان حبا) للسياب المؤرخة في 29/ 11/ 1946:[12]

هل تسمين الذي ألقى هياما ؟

أم جنونا بالأماني أم غراما ؟

أم خفوق الاضلع الحرّى إذا حان التلاقي

بين عينينا فاطرقت فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقينا إذا ما

جئتها مستسقيا إلاّ أواما

***

هل يكون الحب أني

بت عبداً للتمني

أم هو الحب اطرح الأمنيات

وألتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

واختفاء العين في العين انتشاء

كانثيال عاد يفنى في هدير

أو كظل في غدير

نكتفي بهذين المقطعين من مقاطعها الستة، ونشير إلى ماقاله السياب في هامش هذه القصيدة، إذ ذكر أنها: ((محاولة جديدة في الشعر المختلف الأوزان والقوافي، وهي كأغلب

الشعر الغربي (وخاصة الانكليزي) تجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته، أي أن التفاعيل ذات النوع الواحد يختلف عددها من بيت إلى آخر))[13]، وقصيدة السياب هذه نص شعري يصدر في إيقاعاته عن البحر الرمل وهي إلى الالتزام ببنياته الايقاعية أقرب منها إلى الخروج عليها، الا ما كان من اعتماد بنية السطر الشعري بدل البيت التقليدي والحرية النسبية في التقفية. أما صورها الشعرية فهي بيانية يهيمن عليها التشبيه والاستعارة والنزوع الحسي إلى التصوير وابداع المعنى الشعري وليس فيها ما يجعلها متقدمة في عناصر تجربتها على قصيدة أنور شاؤول السابقة أو قصيدة محمود حسن اسماعيل السابقة أيضا.

أما قصيدة (الكوليرا) المؤرخة في 17/ 10/ 1947 فتقول نازك في مقطع منها:

سكن الليل

إصغ إلى وقع خطى الأنات

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو، تضطربُ

حزن يتدفق يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان...

إذ تعلق نازك في هامش القصيدة من الديوان قائلة: ((نظمتها يوم 27/ 10/ 1947 وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة العروبة في عددها الصادر في أول كانون الأول سنة 1947، وعلقت عليها في العدد نفسه: كنت كُتبت تلك القصيدة أصوّرُ بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها. وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر. وقد ساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر))[14]، والواقع أن ضرورة التعبير لم تسقها إلى اكتشاف الشعر الحر، لانه نهج في الأداء الشعري معروف قبلها باكثر من عشرين عاما، مصطلحا ونصاً شعريا، غير أنه اكتشاف قد يكون خاصاً بتجربتها الشخصية وليس بتجربة الشعر العربي أو العالمي، ويبدو أن إيغال الأنا الشاعرة الباحثة عن الانجاز والتميز هو ما قادها إلى هذا القول المجازي!!!

أما قصيدتها (الكوليرا) فهي نص تقليـدي في تراكيبـه وايقاعاتـه وصـوره إذا قيست بقصائد شاؤول واسماعيل وتجارب لويس عوض وباكثير وأبو جديد وخليل شيبوب ونسيب عريضة وسليم حيدر وفؤاد الخشن ونيقولا فياض وغيرهم ممـن سـبقوها إلى الكتابـة في هـذا الشكل الشعري وتحت هذا المصطلح. ثم أن ايقاع الخبب في هذه القصـيدة رتيـب لايكشـف عن تفوق شعري، وإن جاء تصورها إلى محاكاة أرجل (الخيل التي تجر عربات الموتى) تصـوراً معبرا، ولكنه تصور اصطلاحي كشفه القدماء بوضوح.

ومن ذلك نخلص إلى أن الجيل الذي كرّس الشعر الحر اتجاها لافتا في الشعرية العربية المعاصرة هو جيل الخمسينات تحديداً أما الجيل الستيني فهو جيل الاضافة والحداثة والظواهر الفنية الاستثنائية والأساليب الجديدة وغيرهـا ممـا يتصـل بثـراء التجـارب الشـعرية وتعـدد اتجاهاتها وسماتها الفنية والجمالية. وجيل، السياب ونازك والبياتي وشاذل طاقة وحسين مردان وأكرم الوتري وصالح جواد الطعمة ونزار قباني ومحمد الفيتوري وأحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وفـؤاد الخشـن وبلنـد الحيـدري وجـبرا ابـراهيم جـبرا ورشدي العامل وعدنان الراوي ومحمد النقدي وصلحي ابراهيم وصفاء الحيـدري والفريـد سمعان ومحمد المحروق وعلي الحلي وسعدي يوسف ويوسف نمر ذياب ورزوق فرج ومحمـد جميل شلش وفاضل العزاوي ويوسف الصائغ ولميعة عباس عمارة وعبد الرزاق عبـد الواحـد وكاظم جواد وشفيق الكمالي وغيرهم مما كان محسوبا على جيل الخمسينات وان ظهر في أواخر الاربعينات، أو صار محسوبا على جيل الستينات وان ظهر في الخمسنات. كل هـذه التجـارب الشعرية وغيرها في عصرها مما كتب على النهج نفسه هـي التـي كرّسـت قصـيدة التفعيلـة أو الشعر الحر وصار شكلاً شعريا لافتا في الشعرية العربية الحديثة.

ويمثل شعراء الستينات الجيل الذي كتب الشعر الحر وقد صار معلومـا لـدى المتلقـي شكله الفني وأبعاده الموضوعية وتجلياته الجمالية، صار عمود الشعر الحر في معجمه وايقاعاته وصوره وتراكيبـه وبنائـه واضـح المكونـات مـألوف الأبعـاد في التلقـي النقـدي، وصـارت التجارب الشعرية الستينية والسبعينية تسعى إلى التجديد والأضافة واتضحت ملامح ما يشبه المدارس الشعرية في هذا الشكل. وهنا نشير ولو على نحو (مجازي) إلى مدرسة السياب كـأبرز صوت شعري من جيل التكريس ثم بعده مدرسة نزار قباني وخليل حاوي ومحمـود درويـش وسليم بركات وعز الدين المناصرة وغيرهم قليل. وهنا في العقود الثلاثة الاخيرة حتـى نهايـة

العقد الأول من القرن الواحد والعشرين من عمر قصيدة الشعر الحر / شعر التفعيلة. صرنا إلى اتجاهين في كتابته:

أولهما: شكل الأداء الشعري في قصيدة التفعيلة والشعراء (المدارس) يمثلون نجوم هذا الاتجاه أعني: شكل الأداء بقصيدة التفعيلة.

وثانيهما: الأداء بالشكل الشعري في قصيدة التفعيلة ويمثله كل الشعراء الذين تصدر تجاربهم الشعرية عن تأثير الشعراء / المدارس فيهم، وهنا أشير إلى أولئك الشعراء المنتمين إلى مدرسة محمود درويش أو الذين صدروا عن تأثير السياب أو نزار قباني أو سليم بركات وهكذا. وهذا التقسيم هو ماتذهب اليه هذه الدراسة في مبحثيها القادمين: الثاني والثالث. والسؤال الذي يرد الآن – قبل ختام هذا المبحث – هو: لماذا الاداء بالشكل وشكل الأداء ؟ وبمعنى آخر لماذا قلّ المؤسسون الذي يؤدون شكلهم الشعري ويمضون وكثر الذين يقلدونهم بان يؤدوا بالشكل الذي اتخذه المؤسسون ؟ يبدو لي أن مرد ذلك يرجع إلى تعدد أشكال الفهْم، فهناك أكثر من مفهوم للشعر الحر عند المؤسسين والمكرسين كما عند المبدعين والمقلدين أو أصحاب الاتجاهات المتجددة ومن يتبعهم، ولهذا تعددت البيانات الشعرية وكثرت طروحات التجديد. وأشكال فهم الحداثة. ليس هناك من مفهوم محدد جامع مانع للشعر كونه فنا إبداعيا يصدر عن طبيعة ذاتية وليست موضوعية بالدرجة الاساس، ومن ثمة فالقوانين مستنبطة منه والقواعد مستمدة منه، ولكنها ليست نهائية من جهة وغالبا ما تتصل بالتجربة الفردية في وجهها الابداعي أكثر من اتصالها بقواعد الشكل الشعري الشائعة وقوانينه أو محدداته المألوفة، وذلك لأن ((طبيعة الشعر مرنة ولهذا كانت قوانين الشعر كقوانين الطبيعة يمكن أن تستنبط بوصفها مباديء موجهة يتحرك الافراد في حدودها بسهولة تبعا لطبائعهم الخاصة، فلا هي تترك لهم الحرية ولا هي تفوقهم، فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر ولكنها ملاحظات فهي لاتفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه)) [15] فهو من حيث كونه طبيعة فنية جمالية مصدر للمقاييس، فالموجود الثابت المتعدد في آن هو الشاعر والموجود الآخر المتغيّر المتحرك هو القصيدة، وهناك من يرى أن ((عدم احترام القواعد لايمحوها بل يضع الاصبع عليها ويبرزها بكل جلاء، ذلك أن القاعدة تصير لتعود القاريء عليها وكأنها من طبيعة الأشياء، الا

أنها عندما تخرق تسترعي الانتباه ولا تعود بدهية وتعلق نسبيتلها، أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي)) [16]، فالمقاييس في الشعر نسبية لاتصافه بالنزوع الذاتي، ولكنّ غيابها غير ممكن فنيا وإبداعيا ولذا لابد من قواعد ومقاييس تنفتح على التطور والتجديد والحداثة تظل محتفلة بروح الشعر معبرة عنها؛ وقديما قالوا: يجوز للشاعر مالا يجوز للناثر. وقول الخليل بن أحمد مشهور في أن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا !!! وكأن الشاعر قانون في ذاته، ولهذا تطرف أهل الحداثة مثل أدونيس الذي يرى الشعر خرقا مستمرا للقواعد والقوانين.[17]

واذا كان مفهوم الشعر عند القدماء متصلاً بمكونات الشكل الشعري وصادراً عن حضورها الفني الموضوعي في التعبير عن المعنى الشعري بأساليب تتيح للمتلقي أن يستمتع وأن ينتفع وأن يتأمل وأن يتأول، فإن مفهوم الشعر الحر أو الشعر عامة انتقل من الشكل إلى مفهوم الشكل فعناصر الشكل ثابتة في عمود الشعر أو كأنها، ولكنها في عمود التفعيلة متغيرة لأن الشعر قانون بذاته متغيّر لذاته الفنية، وكأن الشعر عند القدماء متصل بفاعلية الشكل وقوانينه ومحدداته ومكوناته، ولكنه عند المحدثين متصل بفاعلية المفهوم والوظيفة الجمالية، فالشعر عندهم رؤيا، والرؤيا / الشعر، بحسب أدونيس ((قفزة خارج المفهومات السائدة، هي اذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها))[18] فالرؤيا عند أدونيس ((تتجاوز الزمان والمكان، أعني أن الرائي تنجلي له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني وخارج المكان المحدد وامتداده))[19] والرؤيا عند خليل حاوي تجربة تصدر عن تجربة حياتية يعانيها الشاعر أو يعيشها. وهي عند البياتي تقوم على الرؤية اتصالاً بكيفية فهْم الشاعر للواقع، لأن محاولة فهْم تناقضات الواقع ومنطق حركة التاريخ اتصالاً براهن الشاعر هو ما يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة والقدرة على التجاوز والتوجه إلى المستقبل[20]. لأن الشعر الحديث لايقدم أفكارا ومعاني انما يبدع في تقديم تجربة شعرية كاشفا عن رؤياه في بناء الواقع أو محاورته أو تصويره أو إعادة خلقه !! وهناك من يبدع في كل ذلك شكلاً جديداً شكل أداء شعري، وهناك من يقلّد غيره عبر الأداء بالشكل أداءً تقليديا.

أولاً: شكل الأداء في الشعر الحر / قصائد أشكال الأداء

هناك تجارب في الشعر الحر أبدعت أشكالاً متعددة، فجاءت كل تجربة حاملة شكلاً جديداً، وكاشفة عن كيفية متميزة في إبداع قصيدة غير تقليدية في الشعر الحر، فكان شكل

الأداء متعدداً متنوعاً دالاً على التجدد؛ على مستوى تجربة الشاعر الواحد، من قصيدة لأخرى أو من مجموعة شعرية إلى أخرى، وهو ما نلحظه عند: بدر شاكر السياب وخليل حاوي وأدونيس ومحمود درويش وعبد المعطي حجازي وسعدي يوسف وسليم بركات وعز الدين المناصرة وغيرهم قليل.

شكل الأداء ليس واحداً في الشعر الحر، فهناك قصائد أشكال الأداء؛ تكشف للشعر ألوانا جديدة، منها ما يتصل بتقنيات الأداء الجزئية، ومنها ما يتصل بالمكونات الرئيسة كالمعجم والايقاع والصور والتراكيب والبناء والمعنى الشعري، ومنها ما يتصل بالظواهر الفنية في أشكال الأداء كالاسطورة والتدوير والتناص وغيرها. وكل ذلك أفضى إلى أن ينظر الشعراء الاستثنائيون للشعر الحر من زوايا رؤاهم الشعرية وما يتوقون إلى انجازه؛ تميزاً واستثناءاً فصار النزوع إلى المغايرة والاختلاف وإبداع أشكال أداء متنوعة جزءاً متوقعا من اشتغالات الشعراء الكبار لأن نظرتهم للشعر باتت متعددة غير ثابتة، وان كانت الروح الشعرية التي تسكنهم واحدة غير أن تمثلهم لتجلياتها متنوع متجدد، لايسكن إلى قرار واحد، ولو سكن إلى قرار واحد لصار الشاعر منهم يكرر نفسه ويستنسخ تجربته، ولهذا فهو ذو نزوع دائم إلى إبداع أشكال متعددة. وهذا المنحى ليس خاصاً بالشعر وحده انما هو حاضر في فنون الأدب الاخرى وفي الفنون عامة؛ لأن ثقافة العصر تنزع اليه، ووعي التلقي الفني يتوق اليه، ومناهج قراءة النصوص الابداعية ولا سيما الشعر حين تكشف عن تقنيات التجارب في إبداع المعنى تبعث في الشعراء حس التطور ونزعة التجديد وقد فتح النزوع التجريبي للشعر باباً خرجت منه قصائد أشكال الأداء، وقد صار التجريب بدءاً من جيل الستينات سمة لازمة ومبدءاً مستقراً وتوقاً مكملاً للتجربة الشعرية وباعثاً عليها، فالتجريبية تعني الطليعية والمغامرة والآفاق الجديدة، وتطوير مكونات الشكل وعناصر الأداء الشعري وهكذا بدأ التجريب من تفعيل المعجم الشعري وانفتاح اللغة إلى خرق قواعد الأوزان وأنظمة التقفية وارتياد آفاق تصويرية أو أساليب تصوير غير مألوفة إلى تجريب ظواهر في التركيب والبناء، فكانت القصائد الخطية والأخرى البصرية واستخدام الكولاج فيلصقون صوراً أو رسوماً معينة تكون جزءاً من لغة القصيدة، كما فعل فاضل العزواي في مجموعته الشعرية (أسفار) ولاسيما في قصيدته (تعاليم فاضل العزواي إلى العالم) المنثورة في المجموعة نفسها. وكما فعل سركون بولص في مجموعته الشعرية (الوصول إلى مدينة أين) ولاسيما في قصيدتين منها هما: (قصيدة في كل لحظة) و (جريمة مغرمة بالحدوث). ومن الشعراء الذين اهتموا بالتجريب

وتعدد أشكال الأداء في الشعر العراقي: سعدي يوسف وصادق الصائغ وسركون بولص وفاضل العزواي، ولعل قصيدة النثر أهم معطيات التجريب الشعري. فكانت القصيدة البصرية والشعر المحسوس والقصيدة اليومية وقصيدة البيت (الضربة) و(الشعر الكونكريتي) من نماذج التجريب.[21]

ومما يلفت النظر أن الظواهر الفنية المتصلة بشكل الأداء تشيع في عصر أو جيل أو مرحلة ثم لاتجد لها حضوراً قويا في الأجيال الاخرى، كما في اهتمام جيل السياب بالاسطورة والرمز بشكل لافت ثم اعراض شعراء الستينات عن كل ذلك، اذ صار اهتمامهم بالرموز الشخصية اكبر من عنايتهم بالاسطورة، ويبدو أن مرد ذلك هو، أن التوجه مرة أخرى إلى الرمز الاسطوري قد يؤدي إلى التقليد أو التكرار، ولا سيما بعد وضوحه لدى شعراء الخمسينات ولاسيما السياب[22] فضلاً عن أن التوق إلى التجريب في الجديد والبحث عن شكل مختلف كان هاجسا قويا.

مع أن شعراء الستينات ومن جاء بعدهم قد استعملوا الرموز والاساطير ولكنهم لم يذهبوا فيها مذهب السياب مثلاً، إنما عملوا على شكل مغاير أو مجاور أو تصوير لافت في إبداع معنى شعري، أو جعلوه جزءاً مميزاً في تجاربهم الشخصية كما فعل خزعل الماجدي من جيل السبعينات مثلاً، وكما فعل أدونيس بوصفه تجربة شعرية استثنائية، وكما نقرؤها عند محمود درويش كونه شاعراً كبيرا ذا تجربة تحفل بالاصالة وابداع أشكال استثنائية في الشعرية العربية.

وفي الشعر العراقي الستيني يرى سامي مهدي أن الستينيين سعوا إلى خلق أساطيرهم الخاصة ((بدلاً من الاتكاء على مادة أسطورية مستهلكة في بناء قصائدهم، وبذلك خالفوا الشعراء الخمسينيين في طريقة استعمالهم للمادة الأسطورية. ولكن الظاهرة الغالبة على الشعر الستيني هي الإعراض عن استعمال الأسطورة وبناء قصيدة مكتفية بذاتها وبانفتاحها على خارجها من خلال ما تقدمه لغتها الخاصة من احالات واضحة أو مستمرة))[23] ان تعدد التجارب أبدع بالضرورة قصائد ذات أشكال أدائية غير تقليدية لأن الشعراء في الستينات والسبعينات تمثلوا بواعث التجديد ودوافع التطور على نحو واع، واستوعبوا الشروط الموضوعية لكل ذلك، فصاروا أكثر عمقا شعريا في أشكال أدائهم الشعرية، وذلك لم يعودوا صدى لما قيل بل كانوا أصوات تجاربهم التي تفصح عنها ذواتهم الشعرية المتجددة، فكانت مساهمهم فاعلة في تعمق تداعيات عصرهم وتمثلها والتعبير عنها.

وحين نقرأ التجارب الكبيرة للشعراء الاستثنائيين نلحظ أن شكل الأداء المتجدد صادر عن مدى تمثلهم لمعطيات عصرهم تمثلاً شعريا حياً، حين تقرأ سعدي يوسف يتبدّى لك ذلك التنوع في الاشكال، فهو في شعر الشطرين يصدر عن القالب التقليدي أو الهيكل الشائع، ولكنه يبث فيه روحاً جديدة، ويبدع المعنى الشعري بطريقة متميزة تمثّل الشكل الشعري لسعدي يوسف في هذا الاتجاه. أما في الشعر الحر فهو أكثر الشعراء الستينيين خلقاً للأشكال في الأداء الشعري وأبرعهم في التنوع والمغايرة، حتى كأنه بعث في أقرانه ذلك التوق إلى التميز. وحين تقرأ خليل حاوي تجد أنه في أغلب مجاميعه ينزع إلى أشكال من الأداء في شعر التفعيلة لايكرر فيها نفسه ولا يقلد سواه، فهو في مجموعته (نهر الرماد) شاعر وجودي، حتى بدا تعبيره الشعري عن تجارب وجودية فتحاً جديداً في الشعر العربي الحديث [24] وفي قصيدة (الكهف) كان شاعراً ميتا فيزيقيا يرى أن الشعر الاصفى هو الميتافيزيقيا على خلاف أصحاب الواقعية [25] ويقول حاوي: ((الشعر يعْبرُ من العالم الفيزيائي الجاثم، لعبّر عن ميتافيزيائيته، عن البعد الماورائي الذي لاتتكامل التجربة الشعرية إلاّ به)) [26].

وحين تقرأ أدونيس تلحظ انفتاح تجربته الشعرية على إبداع أشكال أداء شعري متعدد، فمرةً تقرؤه صوفيا؛ يرى الحدس الشعري صدوراً عن التصوف وشعره الصافي هو الصادر عما يشبه (التصوف الشعري) فالتصوف عند باعث لابداع شكل أداء شعري مختلف، والغنائية في شعره الصوفيّ باعث آخر على ابداع شكل أداء آخر، فالغنائية في شعره يراها؛ ((تتلاقى بالصوفية، كل قصيدة توحي بالحضور الشامل، تجعلنا نحيا هذا التضامن مع الكل، هذا الهيام باللانهائي، وفي هذا ينضج الشعر الرؤياوي المنفتح على اللانهائية)) [27] وفي ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) يبدع شكلاً شعريا يتخذ من كيفياته الأدائية طرقا للتعبير عن رؤاه ونبوءاته، فهو هناك دور النبي، يبدع مزاميره، فاتحا لرؤية الغيب نافذة من شعر، مطلاً على عتبات مستقبل ما، اذ يقول: ((تلك هي عتبة المستقبل: أسمر طالع من البحر، مليء بغبطة الفهد، يعلم الرفض، يمنح أسماءً جديدة، وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل)) [28] وفي مجموعته الشعرية (مفرد بصيغة الجمع) يبدع شكلاً شعريا أداء آخر في كيفية التعبير الشعري عن رؤيته الفلسفية في الصيرورة والتحول، على أنها وجهة نظره في الحياة، على أنها الرؤيا الشعرية التي يطل من خلالها على العالم، ويعيد اثرهما صياغته في الصيرورة والتحول الشعريين تتجدد الاشياء وتتنوع أشكالها وتتعدد أشكال التعبير عنها.

أن قصائد أشكال الأداء عند الشعراء المحدثين الكبار سمات تميز، وعلامات اضافة، ونزوع إلى المغايرة ورفض للتقليد، ويمكن الكشف عنها في خلال اتجاهين: الأول متصل بصورة التجربة العامة في القصائد الكبيرة أو في المجاميع الشعرية الاستثنائية، ومن ذلك تلك الصور الدالة على تعدد أشكال الأداء ما عبرّت عنه مظاهر التجديد، كالتدوير والرموز الاسطورية والاسطورة الفردية وتوظيف التراث، والنزوع الصوفي والوجودية والواقعية وغيرها كثير. غير أن هذه الصور هي ظواهر في تجربة معينة أو في جيل شعري خاص. غير أن اتجاه الكشف الثاني يتجه إلى الجزئيات ومنها يكوّن صورة التجربة عامة في الكشف عن أشكال الأداء المتعددة، وذلك من خلال فحص مكونات الأداء الشعري الرئيسة الفاعلة في خلق اشكال متعددة أو التعبير عنها، بما يجعل الشكل متصلاً بمكوّن واحد أكثر من غيره، أو بمجموعة مكونات، وهو في القراءة النقدية يتيح للدارس أن يتعامل مع كل نص بوصفه تجربة ذات خصوصية ليرى أيّ المكونات هيمن عليها أكثر، وكيف اتصف بالحداثة وهل أبدع الشاعر فيه شكل أداء جديد ؟؟

ولأجل الاحاطة بالمكونات الفاعلة نقرأ الملامح الدالة على قصائد أشكال الأداء عبر ستة مكونات هي (المعجم والايقاع والصورة والتركيب والبناء والمعنى الشعري) ذلك أن بعض الشعراء يصدر عن هيمنة مكوّن واحد في إبداعه شكل أداء جديد، وغالباً ما يجيء في نص معين، وهنا تهيمن مطولات الشعر العربي الحديث، على ما سواها، لأن كل مطولة تمثل – غالبا – تجربة إبداعية في الأداء بشكل شعري متميز، وقد حفلت بخصائص استثناء اسلوبية تبعث على الدراسة والاجراء النقديين.

1- **المعجم في شكل الأداء:** هو ذلك الاشتغال الشعري الاستثنائي الذي يضيف إلى اللغة أكثر مما يأخذ منها، وتنمو اللغة لديه حين تكون كلامه الشعري، ولا تقف بالمتلقي عند حدود دوالها الأولى، هي عنده لحظة التسطيري الشعري على بياض الورقة ذاته الأولى والأخيرة التي لاتشبه الأخرين، ولذا يجيء معجمه الشعري أداءً لغويا جديداً متصلاً بنصه وصادراً عنه، والشعراء أكثر الأدباء حيوية في إثراء اللغة عبر كلامهم الشعري، واولئك الذين يتميزون بأبداع أشكال في الأداء هم الأكثر إثراءً والأعمق إضافة. ذلك أن الكلمات في الشعر ليست أوعية المعاني بقدر ماهي ألوان الصور وخرائط الرؤى ونظام الخيال حين تبدع أساليبها في انتاج المعنى الشعري. وبحسب هايدغر؛ فان اللغة هي التي تفكر وهي التي تتكلم،

وتبعا لذلك فاللغة مأوى التجارب البشرية الهائلة حين تكون الكيفية التي يكشف فيها الوجود عن ذاته [29].

اللغة عند الشعراء الاستثنائيين تعبر عن بعض خواصها في ابداع أشكال جديدة في الأجناس الأدبية ومنها الشعر، ولما كان الرومانسيون ثم الرمزيون أكثر الاتجاهات الشعرية التي أثّرت في تجارب الشعر الحر لدى الشعراء المؤسسين والمكرسين ومنْ تلاهم فإن ذلك التأثير تجلى أولاً في معجم لغتهم الشعرية، ولذا أجد قول نوفاليس منطبقاً عليهم حين عبّر عن تصور انتظم رؤية الرومانسيين للغة وموقفهم من معجمها العام اذ قال: ((ثمة أمر غريب في اللغة والكلام، ان الخطأ المضحك المحيّر لدى الناس هو، اعتقادهم بأنهم يتحدثون وفق ما تتطلبه الأشياء، كلهم يجهلون خاصية اللغة أي كونها مشغولة بذاتها، ولهذا السبب تكون لغزا خصبا رائعا، وعندما يتكلم شخص ما، لمجرد الكلام، فانه عندئذ فقط يستطيع أن يقول ماهو أكثر أصالة وواقعية لانه هو وحده الذي يحس باللغة احساسا عميقا، ويشعر باندفاعاتها وايقاعاتها، وهو وحده الذي يدرك حركتها الحميمة، نعم ذاك وحده النبي ما من كاتب الا ويكون مسكونا باللغة، مأخوذا بها، مستلهماً الكلمة)) [30] واللغة انطلاقا من معجمها الأولي هي المكوّن الأول في قصائد أشكال الأداء، وربما جاءت بعض القصائد مبدعة شكلها انطلاقا منه.

إذا كان الأدب لغة، فإن الشعر ثراء لغوي وإثراء للغة وتنمية لها وأكثر الأدباء معاناة بين يدي لحظة الكتابة هم أولئك الشعراء الذين يبدعون عبر تجربتهم شكلاً مختلفا للأداء الشعري، وكلما جاءت لغة الأداء في ذلك الشكل عميقة ضمن دائرة السهل الممتنع كان شكلهم في الأداء استثنائيا؛ ذلك أن البساطة اليومية للغة لاترتفع بالشعر إلى الشعرية الرفيعة إلا اذا كان تمثّل الشاعر للتجربة متناسبا مع تمثّله لروح اللغة بما يجيء فيه المعنى الشعري استثنائيا مع (البساطة الطفولية) لمعجمه الشعري، كما في هذا النص القصير لـ (يوسف الصائغ) [31]:

خمسة أشخاصْ
في الباصْ
نزل الأول قرب الميدانْ
نزل الثاني....
قرب كنيسة أم الاحزانْ
نزل الثالث والرابعْ...

قرب الجامع
الخامس وحده...
ظل يدور مع الباصْ
من دون خلاصْ...

المعجم هنا يومي بسيط، ولكن الشاعر أثرى البساطة دلاليا، وعمّق صياغة المعجم عبر التركيب رمزيا، بما جاءت البساطة اليومية فيه شكلاً في الأداء خاصا بيوسف الصائغ، ولو عمل آخر على تقليد هذا الشكل من الأداء لوقع في أسر فنيته، ولكن الصائغ نفسه استنسخ هذه التجربة في قصيدة أخرى (شهداء عشرة، نزلوا يوم اجازتهم للبصرة...) وقد اشتغل على هذا النحو من الاداء... ان المرء يجد نفسه في المحطة التي يختارها أو ينزل اليها مختاراً، ولكن الباحث عن نفسه وكأنه قد أضاعها، قد يسلمه البحث إلى حيرة من ضياع. ان قدرة الشاعر على التعبير بالمعجم اليومي تعبيراً بسيطاً ولكنه عميق الاشارة، دال المعنى، موح في رمزيته، منفتح في إشارته وتشخيصاته انما هي قدرة فنية جمالية كاشفة عن عبقرية الشاعر.

النصوص الشعرية التي يبدع الشعراء من بساطة معجمها شكلاً جديداً نصوص كثيرة لدى الشعراء الكبار بخاصة، وهي في شعر نزار قباني وسعدي يوسف وسامي مهدي ويوسف الصائغ ومظفر النواب وأحمد مطر وغيرهم قليل ذات حضور خاص من ذلك قصيدة (البحث عن الصوت الآخر) لـ (سامي مهدي) التي حللها حاتم الصكر في كتابه الاصابع في موقد الشعر، وجاء فيها:

(ألو... / منْ...منْ ؟! / أهذا أنت ؟! / كيف الحال ؟ / مرتاح؟ / وكيف الأهل؟ / والاطفال؟ / هذا جيد والصحب؟ / لاتدري!! / أنا اشتقت اليكم...كلكم / أقول اشتقتُ.../ لكن ها هي الاشغال تترى / وأنا تعبان.../ والأطفال ؟ / أمس اشتقت / قلت: اشتقت / حتى أنني قررت أن ألقاك / أنت اشتقت أيضا ؟! رائع هذا...فلم لانلتقي في العيد ؟ / أو في سائر الأيام ؟/ في المقهى... والاّ أين؟ / ماذا؟ / هدم المقهى؟! / وأمس مرأبا !! / ماذا؟ / ومشغول اذن مثلي !! ؟ / وتعبان؟ / ت.ع.ب..ان.../ ألو....منْ....منْ ؟ / ألو... / ألو....ألو....) [32]

في قصيدة اللقاء هذه ترتفع اللغة اليومية إلى شكل جديد للكلام في نمط من صياغة شعرية غير تقليدية، أفاد فيها الشاعر من الحوار المسرحي، فتضمنت حسياً دراميا فنيا لافتا،

أثرى المعجم اليومي فنيا، ثم أنها بنيت على تقنية الصوت الواحد والصوت الثاني بقي مضمراً وهو ما أشاع حساً فنيا باعثا على التأويل ((في (اللقاء) يكون الاتصال بالآخر عن طريق الهاتف، وهذا وحده اكتشاف فني رائع يدل على حساسية الشاعر تجاه موجودات حياته اليومية، وقدرته على أن يبث الشعر في أرجاء يومياته ويستخرج منها مداخل ووسائل وأساليب، تصب كلها في القصيدة، كما نلاحظ فنيا زهد الشاعر بأشياء كثيرة مما يتعارف عليها الشعراء كالصور التي استعاض عنها بجمل ذات بعد فكري مقصود))[33] ان القصيدة التي تصدر عن اللغة اليومية، صدوراً يصبح اليومي عبر بساطة السهل الممتنع فنيا استثنائيا، يصبح شكل أداء غير تقليدي، تلك القصيدة هي ما يكون المكوّن المعجمي فاعلها الأول في شكل أدائها المختلف. وأولئك الشعراء الذين يبدعون من المعجم اليومي كلاماً يومياً نابضا بالشعرية الاستثنائية، مؤسساً لطرائق في الاشتغال الشعري غير تقليدية، كلاما تدهشك بساطته وتشدك إلى الفن لغة البساطة وقد صارت رموزاً وإشارات وأساطير من دون أن تفقد صلتها الحميمية باليومي الأليف – أولئك الشعراء – هم الذي يبتكرون غالبا شكل أداء شعري يصدر بشكل رئيس عن نبض اللغة المتصلة باليومي المألوف البسيط في شعرهم نبضا يبث شكل حياة مختلفة ذات حضور حيوي دافق، وهذا يتخذ طرائق متعددة بتعدد أنفاس الشعراء، وأبعاد تجاربهم، فأمل دنقل ذو حضور في هذا الاتجاه يغلب عليه الوعي السياسي ممتزجا بالاجتماعي، وأحمد مطر ذو تميز في هذا المنحى تطغى عليه السياسية، وكزار حنتوش يلفت نظر المتلقي العراقي بوعي تستحوذ عليه المحلية العراقية أكثر من سواها، ونزار قباني يدهش في اشتغالاته في هذا الأفق اللغوي باتجاه تهيمن عليه العاطفة ويهيمن عليه البث الحسي، بما تكون هيمنة الحسي – العاطفي موجها للقراءة النقدية لديه أو في لغته الشاعرة انطلاقا من معجمها اليومي حين يضيء أفق القصيدة فنيا. ومظفر النواب الشاعر العراقي الصلب تنهج لغته نهج الإدهاش باليومي ذي البوح السياسي والهم الاجتماعي، وقد تشظت إلى ألفاظ ذات إيقاع شعري خاص يستلهم اليومي ولا يفارقه، ويغلب السياسي ويحاربه، ويتمثل الهم الجمعي البسيط في اللحظة نفسها التي يعيد اكتشاف بساطة اللغة اليومية اكتشافا شعريا، يقوم اللفظ مقام الحياة، والرمز مقام المباشرة، والايحاء بالصوت مقام الدلالة الصامتة، وفي كل ذلك هو يؤدي شكلاً شعريا جديداً عبر معجمه الخاص أكثر مما يؤديه عبر المكونات الاخرى التي تتناسب لغويا لأبداع النص الشعري.

لقد وجد شاعر القصيدة الحديثة أن ((المعنى القاموسي ليس مايريده، ولكن ايحائية الكلمة، الكلمة الموحية، فإذا قيّض لي أن اختار بين كلمتي: سكين ومديه، لاخترت السكين، كلمة تعايشنا معها في البيت، إذ لها تداعيات في القوى الذهنية، وتستطيع أن تستخدم هذه القوة الذهنية عند القاريء وتعلق هذه الأبعاد من خلالها)) [34] لأن علاقة الشاعر بالمفردة في بُعْدها اليومي تشبه علاقة الماء بالاشياء، تلك العلاقة هي التربة، فإذا كانت خصبة أثمرت، واذا كانت ملحا أماتت الحياة التي يراد لها أن تزرع فيها، تلك العلاقة الخصبة تبدع ثمراً شعريا جديداً وتزهر بالمختلف دائماً. كما أن العصر في اللغة اليومية يترك بصماته وسماته، كذلك الشاعر يضيف للغة بصمات ذاته معبراً عن تمثله للغة بوصفها كلامه في علاقتها مع الأشياء، لا ليكتشف الأشياء بل ليكتشف نفسه في لحظة تعبيره عن تلك الأشياء، هناك يتضح معجمه وقد أبدع شكل أداء شعري جديد خاص به منتسب اليه.

جمال الكلمة ابتكار شعري وليس خصيصة تضمرها الكلمة أو تتظمنها، وبحسب أدونيس ((ليس الجمال الشعري في الكلمة بحد ذاتها، وانما في طريقة استخدامها، أي في الأنسان، الجمال إذن اضافة يقدمها الانسان الخلاق، أو هو الابداع. الشعري في هذا المنظور غير موجود في الكلام، وجود اللون والرائحة في الزهرة، بل هو من خارج يضفيه الشاعر على الكلمات؛ بطريقة استخدامها وبطريقة تعبيره)) [35] وقد تنبّه إليها القدماء وتعمق في كشفها المحدثون تلك الحقيقة التي تقول: أن معنى الكلمة في الشعر يبدعه السياق وتكشفه كيفية الاستخدام والتوظيف فهو (معنى علائقي) ليست هناك ألفاظ شعرية وأخرى نثرية بل هناك استخدام شعري وآخر نثري، هناك علائق شعرية وأخرى نثرية، هناك استخدام بعلائق اشاعها القدماء واجترتها تجارب كثيرة، وأخرى ينفرد بها الشعراء الاستثنائيون وهي ما تكشف عن شكل أداء شعري جديد يسهم المعجم ولغته الأدائية في حمله واظهار صدوراً عن روح شعرية متقدمة.

2- **الإيقاع في شكل الأداء**: هناك قصائد تصدر في شعريتها عن شكل الأداء الايقاعي في تناسبه مع المكونات الاخرى تناسبا فنيا جميلاً في إبداع المعنى الشعري، ذلك أن القصيدة فيه تبدع ايقاعها الخاص، ولعل الفرق الجوهري بين الايقاع في الأداء بالشكل وبين شكل الأداء، أن الأول سابق على النص صانع للقصيدة، أما الثاني فصادرعن القصيدة معبر عن معناها الشعري بعفوية الفطرة وبراعة الطبع وإحساس الشاعر بروح النبض في جسد الايقاع.

الايقاع في قصائد أشكال الأداء نابع عن أرض القصيدة خاص بها واليها ينتسب ولذا فهو ايقاع فني، ولايقاع المعنى فيه حضور لافت، هو جوهر الأداء الشعري. والشعر تناسب ايقاعي قبل أن يكون انتظاما وزنيا، ذلك أن الأوزان ثابتة محنطة لاحيوية فيها، أما الايقاعات فمتغيرة متجددة، وثبات الوزن في مقابل حركية الايقاع يعني أن قدره الشاعر على بناء علاقات بين عناصر الوزن الثابت، علاقات جديدة، باعثة على الإدهاش هي ما تنمي الايقاع الصادر عن الوزن، وكلما كشف الشاعر عبر القصيدة عن تمثّله الإبداعي لهذا المنحى جاءت قصيدة حاملة شكلاً جديداً في الأداء الشعري يصدر عن المكون الايقاعي بقوة فنية. ولاسيما أن الشعر الحر خاصة ليس وزنا ولا قافية بقدر ماهو طريقة في كيفية توظيف الوزن واستخدامه، ووعيا جماليا بكيفية حضور القافية، وتناسب الكم والكيف في هذا المنحى غالبا ما يكون ضروريا في التجارب الشعرية الرفيعة،

في قصائد أشكال الأداء المحتفلة بالايقاع وعناصره لاتوجد موسيقى خارجية وأخرى داخلية إنما هناك موسيقى داخلية وايقاع شعري لازم لروح النص ذلك أن ((ايقاع الجملة وعلائق الاصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها، من الاصداء المتلونة المتعددة هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن الشكل المنظوم، قد توجد فيه، وقد توجد دونه))(36) فهي جزء عضوي في كيفية إبداع المعنى، وهي أداء فاعل صادر عن العلائق الفنية التي تنتظم بنية العمل فهي متصلة بالروح وصادرة عنها.

ومما يلفت النظر أن البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة كالكامل والرمل والهزج والرجز تبدّت في قصائد أشكال الأداء عند درويش مثلاً بقوة فنية ذات نزوع غنائي لافت وحين انتقلت إلى مقلدي درويش صارت أداءً شعريا بالشكل وافتقدت ادهاشها الدرويشي. أما البحور الممزوجة المبنية على تكرار تفعيلتين متماثلتين تليهما تفعيلة أخرى مختلفة كما في الطويل والبسيط والسريع والابحر الاخرى المماثلة فقدّت تبدت في قصائد ذات أشكال أداء عالية كما في تجارب السياب في هذا المنحى وتجارب أدونيس ولاسيما في قصيدته المشتهرة (هذا هو اسمي).

ويذهب شعراء شكل الأداء بعيداً في النأي عن الهيكل الجاهز والقالب المعد حتى في نصوصهم التي يستوعبها عند التسطير الكتابي شكل هذا الأداء ولعل أدونيس أكثرهم حذراً، وهكذا درويش ونزار وسعدي والفيتوري وغيرهم وهو ماشاع في (قصيدة الشعر) التي

درسناها في الفصل السابق. فهذا أدونيس في قصيدة إلقائية على شكل الشطرين / العمود، وهي من (الكامل الاحذ) يرسمها على بياض الورقة هكذا:

ما للنجوم الزهر سهرانة
في قريتي...في كوخي الاخضر
أنا الذي قلت لاجفانها
باسمي ازرعي الضوء وباسمي اسهري
يقال: قال الزهر لي مرةً
لولاك لم أورقْ ولم أزهر
ما أصغر الدنيا ففي قريتي
تلتم في بيت وفي منظر

فهذا المقطع شعر عمودي، وان اتصفت بنياته الشعرية بفنية خاصة إلاّ أنها إلى الأداء بالشكل أقرب منها إلى تأسيس أو بناء شكلها الفني المعبر، وهي بحسب الدكتور فاروق سعيد مقطع عمودي، حقه أن يكتب هكذا: [37]

ما للنجوم الزهر سهرانه	في قريتي في كوخي الأخضر
انا الذي قلت لاجفانها	باسمي ازرعي الضوء وباسمي اسهري
يقال: قال الزهر لي مرة	لولاك لم أرقْ ولم أزهر
ما أصغر الدنيا ففي قريتي	تلتم في بيت وفي منظر

وكأن النزوع إلى شكل الأداء المتجدد، يبعثه إلى تسطيرها على نحو مختلف قليلا، فضلا عن وزنها غير الشائع.

ان الايقاع في قصائد اشكال الأداء، ايقاع داخلي دائماً أو كأنه وان تجلى في ابنية وزنية أو أشكال تقفية مألوفة، وذلك لأن القصيدة هناك تبتكر شكل أداء مختلف يصدر عن خصوصية في الايقاع تهيمن على المكونات الاخرى، فالايقاع فيها؛ يسهم فيه انتظام الكلمات على نحو معين، وتوزيع الأحرف ضمن بنية الكلمة، وانتظام الكلمات على نسق معين غيره على نسق آخر، وإن انتظمها بحر واحد لان ايقاعهما سيكون مختلفا، ولاسيما في الجمل الشعرية من

القصائد الكبيرة، ايقاع المفردة اللغوي والدلالي غير ايقاعها الصرفي أو الوزني أو العروضي، والصورة العروضية للوزن كمية خاضعة للتبديل، وهي غير الصورة الايقاعية التي هي بنية تأويلية عميقة في النص.

وفي الواقع فإن قصائد أشكال الأداء تصدر عن روح موسيقى الشعر العربي من دون أن يكون ذلك الصدور سابقا عليها انما هو نبضها المولود معها الذي تتنفسه وتطل به على ذاكرة التلقي، وفي بيان الشعراء الستينين الذي وقّعه؛ فاضل العزواي وفوزي كريم وسامي مهدي وخالد علي مصطفى، جاء فيه: ((ان القصيدة الحقيقية، لاتوجد في الوزن والقافية أو في التحرر منهما، انها توجد حيث ترف اجنحة الشاعر بقوة نحو عالم الحقيقة دون أي سقوط في عبوديات شكلية معينة، مهما كانت هذه العبوديات؛ قد تكون الموسيقى الأوركسترالية، قد تكون الموسيقى الرتيبة، قد تكون القافية الموحدة، قد تكون القافية المختلفة أساسية بالنسبة لبعض القصائد التي تكتسب قوة حركيتها من هذه الأشكال، إلا أنها لايمكن أن تكون قانونا عاما لكل قصائد العالم))[38] فهم يذهبون إلى أن القصيدة التي تبدع شكلها الفني الاستثنائي انطلاقا من ابداعها شكلاً ايقاعيا جديدا انما هي قصيدة تأسيس وإضافة، هي قصيدة شكل شعري مؤدى ايقاعيا أو أن المكون الايقاعي يغلب عليه.

ومن النقاد الذين درسوا فاعلية المكوّن الايقاعي في بناء شكل شعري أو في ابداع المعنى الشعري، الناقد محسن اطيمش في (دير الملاك) إذ تعمق في دراسة أربعة ظواهر هي: التنوع في الأبحر والزحاف والتدوير والقافية، وتوصل على وفق منهج احصائي طيب إلى نتائج أبرزها: ((أن التنوع في الابحر انما ينبع عن تغيير في الحالة النفسية، وعن تباين الأحاسيس والرؤى))[39] وكلما بدا ذلك جزءاً فاعلاً في فنية القصيدة وخلق معناها الشعري فإنه يدل على شكل أداء مميز، ذلك أنه كلما ((اشتد الانفعال وتغيرت الحالة النفسية ظهر أثر ذلك عن طريق الزحاف وابتدأت المقاطع الجديدة باكبر عدد من التفاعيل الزاحفة)) [40] وهذه تتباين من تجربة لأخرى ومن نص لآخر، ومن ثمة فهي تسهم بقوة في اظهار شكل ايقاعي صادر عن رحم النص وليس سابقا عليه، ولهذا فإن ((القافية الموحدة وغير الموحدة التي يعتمدها الشاعر انما تنبثق من الفعل الشعري نفسه)) [41] فهي ليست ضرورة أو نزعة جمالية خارجية أو طارئة انما هي جزء ابداعي في شكل الأداء، ولهذا تأتي ظواهر ايقاعية أخرى منبثقة عن رحم التجربة، ومنها التدوير بوصفه ظاهرة ايقاعية في بعض معطياتها ((انبثق لدى اكثر من شاعر متمرس أو كبير صادراً عن ضرورة فنية موضوعية)) [42] ذلك أن الصلة في

قصائد شكل الأداء بين الزحافات والعلل والمعنى الشعري عضوية ذات ايحاء خاص، فلا يصح النظر إلى الموسيقى أو أي من عناصرها بمعزل عن المعنى [43]، وان انفعال النص الشعري بالموسيقى وعناصرها أو الايقاع ومعطياته انفعالا عضويا جماليا هو ما يكشف للقراءة النقدية صورة قصائد أشكال الأداء الأيقاعي.

يمكن أن نؤشر خمسة أشكال تتبدّى في قصائد أشكال الأداء، تهيمن على مكونات القصيدة بما يجعل شعريتها يفصح عنها الإيقاع متناسبا مع المكونات الأخرى، أو مهيمنا عليها، وتلك الأشكال هي:

1. **شكل ايقاع الوزن،** وهو مايكون الايقاع صادراً بشكل متحرك عن لغة القصيدة ولكن قياسه اللاحق يحتكم إلى (البنيات الوزنية) ليكون الإيقاع جديداً خاصا بالنص نفسه، وان كان الوزن قديما، لأن ثبات الوزن لايعني جمود الايقاع في قصائد اشكال الأداء لاتصافها بالحيوية والتجدد والثراء، واليه تنسحب التقفية غير المشروطة.
2. **شكل الايقاع البديعي،** وهو مايجيء صادراً عن أساليب بديعية وفنية لفظية محدثة يبدعها الشاعر انطلاقا من قصيدته، ولا يجترها تقليداً للسابقين، ومن نماذجها التكرار والجناس والاقتباس والتقابل الدلالي والتضاد وغيرها، وقد اشتغل عليها سعدي يوسف وأحمد مطر ومظفر النواب ومحمود درويش الذي كان أثراهم فنيا وأعمقهم في الإيحاء بالتأويل.
3. **شكل الايقاع المقطعي** الذي شاع في (القصيدة البيتية) أو (قصيدة الشريحة) أو (قصيدة الومضة) أو (قصيدة الضربة) تلك التي تتألف من بنية بيت شعري قصيرة، ولعل أشهر شاعر عراقي أبدع فيها على نحو لافت كاظم الحجاج، إذ عبّرت قصائده عن شكل أداء متميز في هذا الاتجاه ذات تكثيف شعري وثراء في المعنى الشعري لافت للنظر، كما في مجموعته الشهيرة (غزالة الصبا).
4. **شكل ايقاع المعنى في القصائد العمودية الرفيعة منها خاصة،** ثم في قصائد التفعيلة غير التقليدية حيث تنبني معاني القصيدة على نسق ذي بعد واحد من الرؤى والايحاءات والخصائص والسمات، فتجيء كلها في معنى واحد بعينه، ومن نماذجها (لافتات احمد مطر) ومجموعة على الإمارة (قصائد وحكايات)

وان كانت عمودية، وقصائد لافتة عند يوسف الصائغ وعبد المعطي حجازي وحسن عبدالله والفيتوري وغيرهم.

5. **شكل الايقاعي التصويري أو ايقاع الصورة** حين تبنى القصيدة كلها بالصدور عن هيمنة نمط تصويري معين عليها يشكّل نبضها الإيقاعي الفاعل، من ذلك قصيدة السياب المشهورة (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) اذ يشكل ايقاع لغة التشبيه شكل أداء شعري لافت، وقصيدة (أحمد الزعتر) لمحمود درويش في مجموعته (أعراس) اذ يشكل ايقاع لغة الاستعارة شكل أدائها بناءً جماليا مدهشا يهيمن على سواه.

3- الصورة في شكل الأداء: هناك قصائد استثنائية تحتفل بالصورة احتفالاً ابداعيا، حين تجيء الصورة مشكلة نبض القصيدة وجسدها بما تكون فيه المكونات الاخرى موظفة في تجميل الصورة أو في اثراء فاعليتها الشعرية، وهي عند القدماء تتركز في أساليب معينة لعل الاستعارة أبرزها حتى عدّها أرسطو علامة العبقرية وعدّ أي آخرون الشعر مجرد استعارات مدهشة وكلا الرؤيتين يحفل بالصواب غير أن شعراء قصيدة التفعيلة الكبار يرون ((أن الصورة الشعرية ليست تشبيها ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به، اذن فهي جسر بين نقطتين. أما الصورة الشعرية فأنها توحّد بين الاجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل. انها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة وهي تنفذ إلى أعماق الاشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و (دهشاً) تكون الرؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء)) [45] فهي رؤيا تُظْهِرُ لعالم التلقي الفكر والشعور معاً، الاشياء والاحساس الشعري بها معا، وحين يفكر الشاعر بالصورة يكشف العلاقات بين الاشياء، العلاقات الجديدة انطلاقا ببنية النص التصويرية، كأنه ينقب في صخرة الأشياء عن ما تضمره من ماء أو تحفظه من جواهر [46] وتعدد أنواع الصورة شيء وتعدد أشكال الأداء بالصورة شيء آخر، تعدد الصور صادر عن خصائص في ابداع المعنى الشعري وطرائق في تأويله، أما تعدد أشكال الأداء بالصورة فيكشف عن شكل أداء شعري جديد أو مختلف، ويمكن أن ترصد تلك الأشكال فيما يأتي من الإشارات الموجزة:

6. **شكل الأداء بالصورة البيانية**: حين يبدع الشاعر أدائه الشعري عبر هيمنة المكون التصويري البياني هيمنة لافتة في ابداع المعنى، وهو عند القدماء شائع على مستوى البيت، أو الجملة الشعرية فيه، ولكنه لدى شعراء التفعيلة على مستوى المقطع، وربما على مستوى النص، من ذلك هذا المقطع من قصيدة (أحمد مدن) في مجموعته (سماء ثالثة) إذ يقول:[47]

هنا القلب

كأن المساء خالط النهر

وكأن الشتاء يهجس الدفء

وكأن بعضك داخلك

وكأن بعضك خارجك

وكأن داخلك خارجك

وكأن كلك كلي

ذلك أن جملة (هنا القلب) اخبار شعري والأسطر الستة المبنية بالتشبيه صور شعرية تفصح عن معنى ذلك الإخبار، بما جاءت فيه الصور مشكلة نسقاً ايقاعيا وشكلاً أدائيا بوساطة الصورة، وشعراء قصيدة النثر يعملون على هذا كثيرا، لوضوحه في الكشف عن التميز الشعري جزئيا في هذا المنحى. وربما يدهشك شعراء التفعيلة بلفظة واحدة في باب الاستعارة مثلاً يرتكز عليها الأداء بالصورة كما في قول أدونيس: (سماء ثاكل جلست على حجر تفكّر) ان استعارة (سماء ثاكل) في معنى (أم ثكلى) تفتح للتأويل عبر شكل الأداء بالصورة مجازات واسعة في تأويل المعنى الشعري، أكثر مما تفتحه الاساليب نفسها في القصيدة التقليدية لاحتفالها بالتقليد، وعدّها الأسلوب شكلاً جاهزا سابقا على الابداع أو كأنه !!!لأن الشاعر الحديث حتى في الصورة البيانية يريد أن يحضر وحده بين الجميع، يريد أن يسير مع الجميع محتفلاً بخطوته المنفردة.

(1) شكل الأداء بالصورة التقنية، وهو اتجاه شبه عقلي وشبه صناعي في انتاج الصورة، وذلك بان يتفنن الوعي العقلي المباشر في صياغتها بشكل يضمن لها التأثير الفني في المتلقي، بغض النظر عن الأسلوب الذي تأتي به أو من خلاله، وهي شائعة في قصيدة النثر، وذات حضور لافت في قصيدة التفعيلة، وقد عرض

لها خزل الماجدي في كتابه (العقل الشعري) اذ عمل على تحويل جملة يومية مثل (حاجبك كالهلال) إلى نص شعري يقول:

أيها الهلال

خرجت من حاجبها

أليس كذلك

ويقول: أن مخاطبة الهلال وأولية الحاجب عليه والسؤال بـ(أليس كذلك) كلها تلعب أدواراً في غاية الأهمية لخلق العلاقة أو التوتر بين الصورتين [48].

4- شكل الأداء بـ(القناع تصويرا) وهو اتجاه شائع في قصائد أشكال الأداء، هو شكل في الأداء يرتكز على العنصر التصويري فيما يشبه التناص أو الاقتباس الجزئي وما هو بتناص ولا اقتباس، وهو حين يعمل الشاعر على اجتلاب شخصية معينة، تاريخية أو أسطورية أو خرافية أو رمزية، مستعملا اياها مجلى لشخصيته في بعض طروحاتها، متخفيا خلفها في التعبير عن معانيه الشعرية، من دون أن يتطابق معها لأنه ينبغي أن تكون شخصيته الشعرية بوصفه شاعرا أقوى من أبعاد (شخصية القناع) وأظهر، اذ هو معني بالتعبير عن تجربته بها ومن خلالها، وهو اتجاه مستفاد أو مستمد من المسرح الدرامي. وقد عرف الشعر الغربي (القصائد المقنعة) وأشهر منْ عُرف بها (عزرا باوند) و(ييتس) وشكل الأداء (بالقناع تصويرا) اتجاه في بناء صورة كلية وهو اتجاه تجديدي لافت، كتبه؛ السياب والبياتي وخليل حاوي وأدونيس وأمل دنقل ومحمد جميل شلش وسامي مهدي وغيرهم. ومن نماذجها عند السياب قصيدته (المسيح بعد الصلب) وشاعت تقنية (شكل القصيدة المقنعة) فأفاد البياني من اقنعة تراثية عربية واسلامية وعالمية فاستخدم (السهروردي) قناعا و(المتنبي) و(أبا العلاء المعري) و(الحلاج) وغيرهم. وغالبا ما شاع شكل التصوير الكلي بـ(القناع) في مطولات الشعر العربي، ويعد السياب وأدونيس من أبرز الشعراء في هذا الاتجاه، وأنجزوا أكثر من شكل شعري ذي فاعلية تصويرية لافتة في أكثر من قصيدة، كما في مطولة السياب (تموز جيكور) و(المسيح بعد الصلب) وكما في مطولات أدونيس (هذا هو اسمي) و (الصقر) و (فارس الكلمات الغريبة) ومطولة (السندباد) عند خليل حاوي. ومطولة (أبي زيد السروجي) لـ محمد جميل

شلش ومطولته الأخرى ذات الاستيحاء النفسي (تداعيات باطنية للملك أوديب) ومطولة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لـ (أمل دنقل) وغيرها.

ان قدرة الشاعر الحديث على ابداع شكل تصويري عبر (قناع تاريخي معين) شكل غير تقليدي في الأداء الشعري وابداع المعنى، انما هو نمط من شكل الأداء الشعري الجديد الذي يتخذ من المكون التصويري في واحد من عناصره مجلى له ومعبرا.

5- **شكل التصوير بالسرد**: وهو شكل في الأداء الشعري في قصيدة التفعيلة يعتمد فيه الشاعر بناء صوره الشعرية عبر فاعلية السرد القصصي أو البنا الحكائي بما تجي فيه القصيدة حافلة بصورها انطلاقا من فنيات السرد أو كيفيات الحكي في القصيدة، وغالبا ما تتصف الصور بالتماسك الفني والايحاء الجمالي ميزة شعرية القصيدة القصصية من فنية النص القصصي العام، وهو اتجاه شاع في قصيدة الشعر الحر بدءاً من (جيل التكريس): السياب والبياتي وبلندر وغيرهم وتطور في الاجيال التي جاءت بعدهم إلى اليوم حتى صار شكل أداء شعري يعتمد السرد فاعلاً تصويريا، ومن نماذجها القديمة قصيدة (مشهد) من مجموعة (أغاني الحرية لـ كاظم جواد:[49]

(ثلاثة من حرس الليل السكارى / سمعوا الشهيق/ وصيحة الخنجر في الطريق/ وكان أن لوح فتيان مشردون/ تجتاحهم حمّى يهرولون/ على خيول الرعب انضاءً يرددون/ في طرف الشارع صيحات مشاجرة/ وخنجر ملطخ بالطين والدماء/ والشارع الخائف والهوام والفضاء/ ملوث يسمع أصداء محاورة/ تخفت في مقهى وكان الشارع في سكون/ يحسّ... وشحاذون واجمون/ وصرخة الدماء لاتزال والنجيع/ تجلده دوامة الصقيع/ .../ ثلاثة من حرس الليل السكارى/ هبطوا الطريق/ كانوا يشهدون ظل الصيحةالحمراء/ والخنجر والبريق/ مروا سراعا في زوايا الليل/ لاتبصرهم عيون/ كانوا يقهقهون/ أجل أجل كانوا يقهقهون...)

الصورة الشعرية هنا شكل أداء خاضع لمقتضيات سرد الحكاية، ولتجليات الخطاب الشعري الحكائي، ولذا تتجه الصور في موجات ترتفع إلى مستوى الشعرية التأويلي وتنخفض احيانا إلى مستوى الحكي البسيط في التداول اليومي، ذلك أن الشاعر يرسم صورة شعرية حينا، وصوراً شعرية أحيانا أخرى يريد لها أن تقص وتحكي أكثر مما تبعث على الادهاش

والتأويل، وهذا شكل تصويري غير فاعل إبداعيا لاقترابه من اليومي والمألوف وقلة احتفاله بالصورة الشعرية المدهشة.

6- **شكل التصوير بالرؤيا:** هو شكل في الأداء الشعري يرتكز على المكون التصويري ارتكازاً تخييليا عبر فاعلية الرؤيا، بما يجعل البنية التصويرية رؤيا تمثل الشاعر، والخطاب الشعري يحفل بخصائص أسلوبية تصويرية تميز تجربة الشاعر من سواها ذلك أن الشعر في هذا الشكل التصويري رسم بالرؤيا، الرؤيا الشعرية وليست الرؤيا الفلسفية، فبينهما بون شاسع ذلك أن ((الرؤيا الفلسفية تنهض على المقدمات التي تفضي إلى نتائج، وعلى العلل التي تفضي إلى معلومات، وعلى البراهين التي تفضي- إلى يقين قلطع، أو نفي قاطع، أما الرؤيا في الشعر فشيء مختلف. بلا حدود، انها تجند الفوضى والتناقض واللاسببية، والخرافة وهشيم كل الاشياء، هي نوع من العصيان الفني، ينساب في تضاعيف النظامات السائدة فيحدث فيها فوضى بلا حدود، ومن عجب أنها بهذه الوضعيات التي تبدو حماقة مراهقة تحمل كثيرا من طلاسم الكون، وتصحح كثيرا من أخطاء التاريخ)) [50] ولهذا تنفعل بالذاتية والحدس والخيال الجامع، واتقاء العاطفة، ولاسيما أن كبار شعراء التفعيلة يذهبون إلى أن الشعر الحديث رؤيا في كل مكوناته الابداعية. والتصوير بالرؤيا شائع في قصيدة النثر وقبلها في الشعر الحر ولاسيما عند أدونيس وحاوي والسياب والبياتي والخال وبلند الحيدري ومحمود درويش وسليم بركات، وغيرهم وقد يلحظ المتلقي أن التصوير بالرؤيا عند درويش يرفع الجملة البيانية إلى مستوى من رؤية فنية باعثة على التأويل، كما في مطلع قصيدته الشهيرة (بيروت): [51]

تفاحة للبحر نرجسة الرخام
فراشة فجرية. بيروت. شكل الروح في المرآة
وصف المرأة الأولى ورائحة الغمام
بيروت من تعب ومن ذهب وأندلس وشام
فضة... زبد... وصايا الأرض في ريش الحمام
وفاة سنبلة... تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت
لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي...وتنام...

اذ يلحظ المتلقي أن التصوير بالرؤيا هنا رفع أسلوب التشبيه إلى مستوى من الأداء لم يعد البيان التقليدي ملحوظا فيه، انما هو مجلى رؤيا شعرية تميز درويش في تصويره هنا. ثم أن أشكال التصوير في القصيدة الحديثة تنفتح على التعدد المدهش غير أن الجديد فيها هو مايمثل شكل الأداء بالصورة.

7- **التركيب في شكل الأداء:** ذلك الأداء في الخطاب الشعري الذي يتوزع على محورين: أولهما يخص تركيب الجملة الشعرية، وما يصدر عنه ذلك التركيب من علاقات وما يبنيه من صلات بين الألفاظ، وما يفضي اليه كل ذلك من معان شعرية، والكيفية التي يترتب بناءً عليها تميز الأسلوب الشعري لهذا الشاعر أو ذاك. وثانيهما يخص تركيب الأسلوب وتركيب ا لعناصر المساعدة في بناء الجملة والتعبير عن المعنى. والتركيب في المحورين غير منفصل عن القواعد القياسية للغة، انما متصل بها ومتمثل بها ومتمثل لها وصادر عنها، لسبب بسيط هو أن القواعد القياسية للغة تتصف بالمرونة والانفتاح والتطور، وأن البعد المجازي لاستعمالها أو توظيفها في الخطاب الشعري يضفي عليها مرونة اكبر وحرية أوسع لأنّ ((قواعدها التركيبية أكثر مرونة، بمعنى أن كل تركيب تتحقق به اصابة المعنى هو اضافة إلى النحو العربي، حتى وان بدا للبعض، أنه انحراف أو انتهاك لبنية اللغة)) [52]، طالما أنه ينبض بروح اللسان العربي المبين؛ موضوعيا في الخطابات النثرية، والمبين فنيا جماليا في الخطابات الشعرية.

في المحور الأول مما يتصل بتراكيب الجملة الشعرية، برع شعراء شكل الأداء في الصدور عن تراكيب تحيل النص إلى تماسك عضوي موضوعي لافت، بان يأتي النص جملة واحدة أو كأنه، فهو ليست (قصيدة البيت المستقل) ولاقصيدة (السطر المنفرد) انما هو قصيدة التركيب (شبه الواحد) التركيب الذي يلد تراكيب تماثله لتبدع نصاً واحداً بأبيات متعددة، وهذا شائع عند شعراء التفعيلة الكبار وأمثلته أكثر من أن تحصى، ومظاهرها هائلة، وهنا سأشير إلى قصيدة أدونيس القصيرة وعنوانها (ورقة بلا رقم): [53]

لم لا أرى غير الفرات
ألأنه لغة التراب– حروفها
زهر وعشبُ ؟؟

ألأنه رحم الصداقة – يلتقي

فيه النقيض نقيضه ؟؟

ألأنه كبر الطبيعة– تنحني

فيه البلاد على البلاد، وينحني

فيه النبات على النبات ؟؟

الأرض نائمة على انقاضها

والوقت يوغل في السبات –

لم لا أرى غير الفرات ؟؟

يتشكل النص هنا من أحد عشر بيتا، وهو على ايقاع البحر الكامل وتحضر في بعض أبياته قافية التاء بايقاع عضوي باعث على التأويل بعيداً عن التكلف، ثم أنه يتركب من جملتين أو صياغتين تركيبيتين. التركيب الأول هو: الاستفهام + التعليل (لم لا.....+ ألانه....) وهذا التركيب يهيمن على النص كله، مخرجاً إياه في صورة تركيبية واحدة. باستثناء البيتين التاسع والعاشر (الأرض نائمة على أنقاضها / والوقت يوغل في السبات) إذ هما تركيب أسمي وصفي ذو بعد واحد يصدر عن الاستعارة التجسيدية تصويريا. وهكذا نص يهيمن المكوّن التركيبي على بنيته الشعرية يمثل شكلاً في الأداء الشعري، وهو متعدد بحسب تجارب الشعراء غير أنه علامة تركيبية دالة على أصالة التجربة الشعرية.

ومن المظاهر التركيبية التي أسست لشكل أداء مختلف في الشعر الحر، مظهر القصيدة المدورة أو تركيب البيت الشعري بنظام التدوير، وهو تطوير لمفهوم التدوير في العروض الخليلي المتصل بالتقاء شطري البيت الواحد. غير أن التدوير في الشعر الحر متصل بان تجيء تراكيب القصيدة أو جملها أو أسطرها في صورة شطر واحد قد يكون فقرة أو أكثر وينتهي نهاية طبيعية تستقر عندها الدلالة ويصل معها المعنى الشعري للمتلقي. ولعل رائد القصيدة المدورة عربيا هو خليل خوري في قصيدة (الشمس والنمل) وما تلاها في بعض تجاربه.

أما في الشعر العراقي فإن حسب الشيخ جعفر أنضج من كتبها فنيا، وقد كرّسها شكلاً في الأداء في بنية الجملة الشعرية ثم بالنتيجة في بناء القصيدة كلها، وتابع ذلك في مجاميعه الشعرية: (الطائر الخشبي) و (زيارة السيدة السومرية) و (عبر الحائط... في المرآة) ثم شاع هذا الاتجاه ومن القصائد التي ابنتت تراكيبها على (نظام التدوير) واتصفت بثراء خاص

قصيدة سلام كاظم (الملوك العُزّل) ويرى سامي مهدي، أن التدوير كان ((اقترابا منظما من النثر، ومشاكسة حذرة للقواعد الثابتة، ولكن ثمة ظاهرة أخرى رافقته، وتداخلت معه، وكانت أكثر جرأة منه، وأبعد أثراء. فقد توجه الشاعر هذه المرة إلى الأوزان مباشرة، وراح يشاكسها حيث تشاكسه، فاستمرأ الزحافات والعلل، وقفز فوق التوقعات، حتى اتخذ منها أحيانا قاعدة يبنى عليها))[54] ومع (القصيدة المدورة) شاعت صياغات تركيبية، وأساليب بناء، وكيفيات مجازية في الايحاء بالمعنى الشعري لم تكن معروفة على هذا النحو سابقا، بما بدا فيه تركيب الجملة الشعرية وتدوير بناء القصيدة انطلاقا منه شكلاً في الأداء الشعري هو من تجديدات الشعر الحر في مكونه التركيبي.

أما من المظاهر التركيبية المساعدة المتصلة بالمكون التركيبي في الشعر الحر والتي شاعت بوصفها شكلاً في الأداء عند المتقدمين فنيا، وأداء بالشكل عند المقلدين لهم، ما يتصل بعلامات الترقيم وبياض الورقة وكيفية تسطير الأبيات (الاسطر الشعرية) على ذلك البياض والتفنن في طباعتها واثرائها بالعناصر الاخراجية الطباعية، لونا وخطاً وهندسة كتابية وإخراجا طباعيا، بما يجد المتلقي نفسه أمام احرف أخرى تسهم في دلالة التراكيب، وما يشبه التراكيب الجديدة في بنية النص الشعري، وهذا الاتجاه شاع في قصيدة الشعر الحر أولاً ثم انتقل إلى قصيدة النثر حتى صار اليوم سمة تركيبية في بنية الجملة الشعرية عامة.

أشار السياب في مقدمة مجموعته الشعرية (أساطير) اشارة مبكرة إلى أهمية (علامات الترقيم) وضرورة الاخذ بها على أنها عنصر لايستغنى عنه الشاعر في تركيب الجملة الشعرية وتقريب فنية المعنى الشعري من المتلقي، إذ رأى أنه يتعذر فهم القصيدة أو المعنى الشعرية من دون احتفال تركيب الجملة بعلامات الترقيم ومراعاتها بدقة فنية موضوعية.

كما أستعمل السياب أسلوب القطع والحذف والتنقيط في بياض الورقة بما يجعله عاملاً تركيبيا في إيصال المعنى للمتلقي، ويقول الصائغ: ((أن الشعراء قد قطعوا أحيانا الجملة والمفردة، كما يحدث عند النطق أحيانا، ضمن حالة نقسية كما فعل السياب في قصيدة (نهاية) إذ قالت صاحبته: (سأهواك حتى تجف الأدمع في عيني....) فأقام الشاعر تجربة القصيدة على استذكار هذه الجملة:

سأهواك حتى....نداء بعيد...

سأهواك حتى...سأهوا...نواح....

سأهوا...نعم...تصدقين...

وقد تبع السياب في ذلك شعراء كثر.... وأدخل سعدي يوسف أسلوب القطع عن طريق وضع فاصل من نقاط تعبيرا عن الصمت أو الحذف وايحاءً باختصار زمن أو تلاشيه))[55] وقد تفنن الشعراء المحدثون في الشعر الحر وفي قصيدة النثر في الافادة من هذه الأساليب ضمن تراكيب الجملة الشعرية، فجاءوا بافانين لطيفة أسهمت في إثراء المكوّن التركيبي، فنيا وجماليا، وفي إشاعتة من غير الجملة المبنية لفظيا بأحرف الكلمات، طرائق بأحرف لم تألفها الابجدية قديما، بأحرف جديدة، فكانت التراكيب الشعرية في هذا الاتجاه حاملة لأساليب جديدة، أو أنها أحيانا شكل في الأداء يهيمن عليه المكون التركيبي بدءاً من تركيب اللفظة الواحدة في الجملة إلى الجملة في السياق إلى بياض الورقة إلى علامات الترقيم وغيرها مما يعزز الصورة الجديدة للمكون التركيبي الذي تضمن صوراً جديدة هي أشكال في الأداء الشعري ضمن هذا المظهر.

8- **البناء في شكل الأداء:** هو ذلك الاشتغال الشعري الإبداعي الذي يجتهد فيه الشاعر بان يبتكر شكلاً في الأداء الشعري تنبني القصيدة على وفقه، وإذا كان القدماء قد وقفوا عند شكل في الأداء هيمن على بناء القصيدة عندهم فإن المحدثين في الشعر الحر خاصة ابتكروا أشكال أداء هيمن عليها المكوّن البنائي على نحو لافت للنظر، ولذلك لأنهم طوّروا نظرة القدماء للقصيدة التي بلغت ذروتها الايجابية فيما أثر عن الحاتمي في حلية المحاضرة حين قال: ((ان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أجزائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، غادر في الجسم عاهةً تتخوّن محاسنه، وتعفى معالم جماله)) وإلى تطوير هذا الرأي ذهب مبدعو قصيدة الشعر الحر؛ فالسياب يرى ((أن البيت ليس وحدة للقصيدة، فالمعنى يتسلسل من بيت إلى آخر سالكاً عدداً من الأبيات)) [56] أما صلاح عبد الصبور فيرى القصيدة الحديثة قائمة على التشكيل الفني في بنائها في نوع من الغريزة الفنية ويرى أن محك الكمال في بناء القصيدة احتواؤها على ذروة شعرية تقود كل أبيات القصيدة اليها [57] أما عبد المعطي حجازي فيرى بناء القصيدة قائماً على وحدة عضوية هي مجموعة العلاقات التي تربط عناصر القصيدة وأجزاءها وتتيح لها التشكل والنمو والتكامل [58] أما يوسف الخال فيرى بناء القصيدة قائماً على النمو والتكامل، إذ تنمو القصيدة في تسلسل شبه عفوي من جهة وشبه عفوي من جهة أخرى لتتكامل وتنمو في كيان الشاعر وبوحي من رؤياه وليس بصنع حاد من عقله [59]

أن تعدد طروحـات الشـعراء والنقـاد في المكـوّن البنـائي وأثـره الفاعـل في اتصـاف القصيدة بشكل أداء بنائي جديد أو متطور، إنما هو تعدد دال على اجتهادات من الشعراء أولاً ثم من النقاد والدارسين ثانيا أسفرت عن ظهور تجارب شعرية وطروحات نقدية خلاصـتها، أن هناك قصائد هيمن المكوّن البنائي عليها فجاءت شعرية صادرة عنه من جهة وعن كيفيات بنائية في تناسبه من المكونات الاخرى أو عناصرها من جهـة أخـرى ولهـذا تعـددت أشـكال الأداء البنائي على مستوى المتن الشعري ثـم تعـددت القـراءات النقديـة فيهـا عـلى مسـتوى الاجراء، ويمكن أن نؤشر أشهر تلك الاشكال فيما يأتي:

(1) بناء الشكل القصصي أو الحكائي، وهو صادر عن إفادة الشعراء من بعض تقنيات البناء الحكائي أو القصصي، حتى ظهرت من الجيل الأول للشعر الحر ما عـرف بــ (القصيدة القصصية) وهناك (القصـيدة الحكائيـة) وهنـاك (القصـيدة المسرحية) بحسب افادة الشاعر من تقنيات فن أدبي مجاور، ومن نماذج هذا البناء ذي الافـادة الحكائية قصيدة (أحمد عبد المعطي حجازي): طردية:

هو الربيع كان، واليوم أحد
وليس في المدينة التي خلت
وفاح عطرها سواي
قلت اصطاد القطا
كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد
يحط في حلمي ويشدو
فإذا قمتُ شرد
حملت وتوغلت بعيداً في النهار المبتعد
أبحث عن طير القطا
حتى تشممت احتراق الوقت في العشب
ولاح لي بريق يرتعد
كان القطا ينحلّ كاللؤلؤ في السماء ثم ينعقد
مقتربا مسترجعا صورته من البدد

مسّاقطا كأنما على يديه

مرفرفا على مسارب المياه كالزبد

وصاعدا بلا جسد

صوّبت نحوه نهاري كله

ولم أصد

عدوت بين الماء والغيمة

بين الحلم واليقظة مسلوب الرشد

ومذ خرجت من بلادي

لم أعد

وقد قدّمْ علي جعفر العلاق قراءة نقدية واعية في هذه القصيدة القصيرة، كاشفا عن الطبيعة اللغوية للشعر التي تكرّس ارتباطه بالملفوظ وليس بالبنية الحكائية، غير أن هذه القصيدة صدرت عن مكوّن بنائي أفاد من الحكائية فنيا فجاءت القصيدة حافلة بشكل في الأداء الشعري الاستثنائي، يغلب على بنيته الشعرية المكوّن الحكائي، فالحكائية هنا منصهرة في النص وليست عالية عليه، وهو متمثّل لفنيتها عبر لغته الشعرية [60].

(1) البناء بالشكل التوقيعي: وهو شكل في بناء القصيدة على عدد من المقاطع التي يتألف كل واحد منها من (توقيع شعري) أو نص موجز أقرب في صورته العامة إلى البيت القديم، وقد شاع الأداء هذا في شعر الستينات والسبعينات إلى اليوم في قصيدة النثر كما في قصيدة التفعيلة قبلها. وان قراءة مكثفة في نماذجه الشعرية تكشف عن حقيقة مفادها أنه شكل أداء خطر محفوف بالخسارات وان بدا سهلاً للرؤية البصرية إلا أنه يحتاج عبقرية شعرية عالية ليتصف بالثراء الخاص، فقد يفشل الشاعر في احداث التأثير المطلوب، ان لم يحسن التكثيف واختيار اللفظة الغريبة والمتميزة واعتماد الصدمة والمفارقة، تعويضا عن الاشباع الذي توفره القصائد التي ترصد بأناة تجربة شعرية كاملة)) [61] ومن الشعراء الذين برعوا فيه وقدموا تجربة فنية عالية في الأداء الجمالي كاظم الحجاج، ومجموعته (غزالة الصبا) أنموذج في هذا الاتجاه.

(2) البناء بالشكل المقطعي: وهو شكل في الأداء الشعري الحديث تنبني القصيدة فيه على تعدد مقاطعها، تعدداً شعريا وليس موضوعيا، بما يعني وجود ضبط من معنى شعري يصل المقطع الأول بالاخير عبر نسغ حي يصل كل مقطع بالآخر وصلاً بنائيا متماسكا، يكون صدور القصيدة كلها متحققا بفعل اجتهاد الشاعر في العمل الفني عليه، ويندر أن تجد مجموعة شعرية أو تجربة لشاعر مهم في الشعر الحر لايلجأ إلى هذا في نص أو أكثر، وهو ينفرد من التوقيعات بهذه الخصيصة البنائية، وقد أبدع شعراء كبار في هذا الشكل مثل: محمود درويش وسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وغيرهم.

(3) بناء القصيد بالحوار / بنية الشكل الحواري: وهو اتجاه في الأداء الشعري يعمل الشعراء من خلاله على الافادة من بعض تقنيات الحوار، وهي في جوهرها تقنيات راسخة في الدراما المسرحية، فيجتهدون في الإفادة منها في بناء القصيدة، ولعل الشعر المسرحي اول من افاد منها بقوة، سواء جاء بشكل الشعر العمود أم بشعر التفعيلة، ثم تسربت هذه التقنية الى وعي الشعراء الآخرين، ولعل قصيدة ((اللقاء)) لسامي مهدي، التي سبق ذكرها في المبحث الاول (المعجم في شكل الأداء) أنموذج في هذا الاتجاه حيث بنيت على تقنية الحوار على نحو شعري يبدو المضمر في بنائها فاعلاً شعريا للمتلقي حين يكشف عن المعنى الشعري.

(4) البناء بالأداء الدرامي: الأداء الشعري الذي ينزع إلى تمثّل الحياة وتمثيلها بوعي شعري خاص فيه من المسرح شيء والنزوع الحكائي أشياء، والأداء الدرامي في الشعر أرقى شكل منفتح على التجدد انطلاقا من المكون التصويري، ذلك أن الدراما فرع في الشعر ومنه، ولاسيما أن الشاعر العربي القديم والشاعر اليوناني القديم كان كل منهما ممثلاً، وعنايتهما بالتمثيل عالية؛ نصاً شعريا ثم إلقاء، وان كان النزوع التمثيلي، الدرامي لدى اليوناني أعمق وأوقع. ((ويحتل الشعر الدرامي مكانة متميزة بين الاجناس الشعرية الاخرى، انه أكمل أنواع الشعر، يجمع بين العالمين الظاهر والباطن، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس، ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة)).(62)

والبناء الشعري الذي يتخذ من عناصر الوعي الدرامي مقومات له في بناء القصيدة، بالشكل الذي يكوّن فيه المكوّن البنائي شكلاً بنائيا صادراً عن الأداء الدرامي، ذلك البناء

يؤسس غالبا لشكل جديد في ابداع القصيدة، ولهذا فإن قصائد كبار شعراء التفعيلة الأوائل والمتأخرين أو المعاصرين احتفلت بالبناء الدرامي شكلاً تجديدياً في القصيدة، فالسياب في قصيدته المهمة (حفار القبور) يصدر عن شكل البناء الدرامي على نحو كان مؤثرا فيمن جاء بعده. وفي المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وقبلهما عند شوقي اشتغال على هذا الشكل أضاف جديدا للشعرية العربية لأن المسرح فن درامي بامتياز وهناك تجارب لافتة للبناء انطلاقا من شكل الأداء الدرامي في الشعر في شعر؛ شاذل طاقة وعبد الوهاب البياتي وبلندر الحيدري وسعدي يوسف وعبد الرزاق عبد الواحد وأدونيس ومحمود درويش وأمل دنقل وعبد المعطي حجازي، لأن هذا النمط شكل في الأداء الشعري منفتح على التطور والتجديد والاضافة.

(5) **البناء بالأداء الدائري:** وهو شكل في الأداء الشعري تنفرد به مطولات الشعراء الكبار في الشعر الحر توجهه الرؤيا فيها يشبه البناء المكتمل الذي تبدأ فيه القصيدة من المطلع وتنفتح على رؤاها الشعرية الفنية بنسغ حافل بالايحاءات وتناسب المقاطع إلى الختام الذي لايقف فيه الشاعر منتهيا إلى ختام شعري بل إلى نوع من رؤيا شعرية تحيله إلى أول القصيدة، تحقق فيه القصيدة، شكل ((العمل العضوي الذي تتطور فيه عناصره في سياق معقد الحركة والعلاقات، إذ تقدم لنا هذه البنية (كيانا متعدد الخلايا) يتميز بوحدة محوره مركز جاذبية محدد، فالتشابك الفكري والتعبيري، يترافق عموما بنسق من التمفصلات الرمزية الايقاعية المتقاربة، بغية حماية العمل من الشطر المفرط، وضمان إلتحام معين بفحواه الدلالية والانطباعية)) [63]، إذ تنبني المكونات الأخرى على نحو متناسب بها يجعل المكون البنائي في شكله الدائري هنا هو المهيمن والموجه للمكونات الأخرى، ومن نماذج هذا البناء؛ (أنشودة المطر) للسياب. وقصائد أدونيس (نوح الجديد) و (مرثية القرن الأول) و (مرثية الأيام المحاضرة) و (تحولات العاشق) و (البعث والرماد) وفي مطولات الشعر العربي الحديث خاصة، في الشعر الحر، وفي نماج من قصيدة النثر أيضا.

ان أنواع البناء أو أشكاله في الشعر الحر ليست قليلة، لأن شعراء هذا الاتجاه اجتهدوا في ابتكار اشكال بنائية كثيرة، أضيفت إلى اجتهادات معاصريهم والسابقين عليهم فيما يتصل بالوحدة المنطقية والوحدة التسلسلية والوحدة العضوية والوحدة المعنوية والوحدة الحيوية

ووحدة الشكل المجرد وغيرها من الاجتهادات النقدية في قراءة النص الشعري العربي، غير أن عنايتنا هنا باجتهادات الشعراء في صدور قصائدهم عن هيمنة شكل بنائي ذي تجليات فنية لافتة. وقد عرضنا لبعضها.

9- **شكل أداء المعنى الشعري:** هو خلاصة الشعرية في الخطاب الشعري، وذلك حين يبتكر الشاعر شكلاً معينا في أداء المعنى، شكلاً يصدر عنه، عن تجربته عن تمثّله لما يريد ابداعه، شكلاً ينتسب إليه أسلوباً وخصائص فنية، لأن المعنى الشعري وليس الفني أو الموضوعي هو خلاصة فنية خالصة تتمخض عن تناسب أداء المكونات في روح الشاعر فطرةً وطبيعة إبداعية.

أرى أننا نقرأ المعنى أو المعنى الفني في كل فن بحسب مكوناته، ومن ذلك المعنى الشعري الذي نقرؤه مرة بحسب المكوّن المعجمي أو المكوّن الايقاعي أو المكوّن التصويري أو المكوّن التركيبي أو المكوّن البنائي، وأحيانا بحسب النزعة الذاتية في حال تخلّقها في النص الشعري بوصفها رؤيا، وفي كل ذلك نقرأ المعنى الابداعي في الشعر موزعاً إلى: المعنى المعجمي الشعري والمعنى الأيقاعي الشعري والمعنى التصويري الشعري، والمعنى التركيبي في بنية الجملة الشعرية والمعنى البنائي في عضوية النص الشعري، وهنا تكون القراءة الكاشفة عن المعنى قراءة عمودية في تأمل التجربة، وأفقية في الاحاطة بها، بها تكون النتائج التي تصدر عنها القراءة، لاتقف عند حدود المعنى الشعري الإبداعي فقط، إنما تستشرف تأثيره في المستقبل، وتنأى بالمستقبل عن التأثير والاتباعية، وتضعه في مسافات التطور وأبعاد التجديد.(64)

والشاعر الذي يبدع شكلاً في خلق معنى شعري جديد، انطلاقا من خصوصية استخدام المعجم، أو استثنائية الصدور عن عناصر ايقاعية جديدة، أو تركيبية مغايرة، أو بنائية تتصف بالجدة والطرافة، ذلك الشاعر هو مايؤدي شكلاً جديد في إبداع المعنى الشعري. وقد استطاع شعراء التفعيلة أن يقدموا في هذا الاتجاه تجارب لافتة، فعلى صعيد المكون المعجمي فتحوا آفاقا جديدة للمعجم الشعري في مستوياته، الدلالية والتصويرية والصرفية والاشتقاقية وغيرها، ولم تعد الألفاظ التراثية فاعلة الا في حدود الاضافة إليها والتجديد فيها، وجاءت ألفاظ عربية جديدة بدت أعمق في شعريتها وأقرب إلى روح العصر وفاعلية المعنى الشعري، ((ذلك لأن الألفاظ تخلق، كما يخلق كل شيء يمر عليه إصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة، وهي تكتسب بمرور السنين جمودا يسبغه عليها التكرار، فتفقد معانيها

شيئا فشيئا، ويصبح لها معنى واحد محدود، يشل عاطفة الأديب، ويحول دون حرية التعبير))[65] وهنا يأتي دور الشاعر في إثراء اللغة عبر ابتكار أشكال أدائية في إبداع المعنى الشعري تكون اللغة فيها جديدة والمعنى المعجمي انفتح على آفاق مزدهر عبر المعنى الشعري الذي أفاض به السياق وبنية العمل الفنية.

فالمعنى الشعري انطلاقا من المعجم رؤية بيانية عند القدماء ورؤيا ايحائية ذات تجليات جمالية عند المحدثين، حتى في أقل نصوصا ايغالاً في هذا المنحى، كما في قول أدونيس: [66]

متدثراً بدمي، أجيء، يقودني

حلم ويهديني بريق

هيّأت بيتي لابن رشد

وأبي نواس والرضي

وكتبت للطائي: أن يأتي وقلت لذي القروح: أبو العلاء أتى

وأحمد وابن خلدون

سنعلن آية الاحشاء، وسوسة السديم الأولى

ونفكك اللغة الدفينة.

وأدونيس هنا يفكك معجمه التراثي معلنا انتسابه اليه، بوصفه فعلاً ماضيا يصبح في هذا النص فعلاً مضارعاً، وبين يدي القرّاء مستقبلا.

أما المعنى الشعري انطلاقا من المكوّن التصويري في الشعر الحر الحديث فهو اشتغال الشاعر على خلق رؤياه بلغة ذات أدهاش ايحائي خاص، كما في قصيدة (الكهف) الشهيرة لـ(خليل حاوي) إذ يقول في مقطع منها: [67]

وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق

كيف تجمد... تستحيل إلى عصور

وغدوت كهفا في كهوف الشط

يدمغ جبهتي

ليل تحجّر في الصخور

وتركت خيل البحر تعلك لحم أحشائي

تغيبه بصحراء المدى

الصورة ترسم أبعاد رؤياه تجاه العالم، تجاه الزمان والمكان، تجاه الاشياء، وإن وضوح بُعْدي: التجسيد والتشخيص، في صور غير مألوفة في البيان التقليدي – ذلك الوضوح– هو مايجعل الصورة معنية بالكشف عن ميتافيزيقيا الاشياء عن تصوير البعد الماورائي للتجربة، لأن الشاعر الحديث ((لايخلق شيئا بل ينفذ ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها، من معان وأشكال، فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها... وهكذا يكون الأصيل ضربا من الرؤية الثاقبة، أو إذا شئت، ضربا من الرؤيا)) (68) والتصوير بـ(الرؤيا) شكلاً في ابداع المعنى الشعري نهج أداء شائع في قصيدة التفعيلة، ولاسيما عند شعرائها الكبار كالسياب وحاوي ودرويش وأدونيس وغيرهم، وهو يحيل المتلقي إلى مايشبه أسلوب الكناية في البيان العربي القديم، غير أنه في القصيدة الحديثة رؤيا شعرية تستشرف المعنى، كما في قول أدونيس: (69)

صرتُ أنا والماء عاشقين

أولد باسم الماء

يولد فيّ الماء

صرت أنا والماء توأمين.

لأن أداء المعنى الشعري في قصيدة الشعر الحر ينفتح على أشكال متعددة في المكوّن الواحد؛ في المعجم له جهات وأساليب، وفي الصورة له طرائق وأشكال، وفي الايقاع له كيفيات وأنساق وبنيات وفي التركيب له صياغات متعددة، وفي البناء له ما يشبه المناهج غير المقيدة الا بروح المعنى الشعري المنتظمة على وفق أنساق خاصة تصل جزئيات البناء بعضها ببعضها الآخر.

ولذلك فإن المعنى الشعري هو أكثر مكوّن في قصيدة التفعيلة يجتهد فيه ومن خلاله بابتكار أشكال أداء كثيرة، تميّز هذا الشاعر من ذاك وقد تميز الشاعر نفسه في هذه القصيدة عن تلك. إنه عالم واسع تتشعب الرؤية فيه إلى حواس كثيرة هائلة، وتتشعب الرؤيا فيه إلى أخيلة بعيدة الغور، مذهلة التعبير ذات تجليات شعرية فاعلة.

ثانيا: قصيدة الأداء بالشكل في الشعر الحر

(1) الأداء بالشكل: تلك القدرة الثقافية المصنوعة بوعي تقني على نظم الشعر والتي يصدر عنها الأديب في كتابة نص شعري على وفق اشتراطات وضوابط القالب العام للشعر الحر، بالشكل الذي يجيء نصه مستوفيا لشروط الشعرية في هذا المبنى الشعري ولكنه جسد يفتقر إلى الروح التي تبث فيه جمال الشعر وحيوية الفن وفاعلية الإيحاء، والقدرة اللافتة على الأدهاش.

ان الشعر روح خاصة عصية على الصناعة، صعبة القياد، لايستطيع العقل المنطقي أو التقني الصرف أن يجتهد في تصنيعها عبر الأداء بالشكل من دون أن يفضح حتى ضعف التلقي ما فيه من تصنع؛ ولهذا نجد شعراء كبارا يكررون تجاربهم في أكثر من قصيدة، لأن في نص معين أبدعوا شكلاً استثنائيا بانجازهم قصيدة لافتة ذات مقومات غير تقليدية أو تتصف بادهاش خاص ثم ما لبثوا أن عملوا على تقليد تلك التجربة أو استنساخها، فتجيء الأولى شكل أداء خاص. والثانية مجرد أداء بالشكل.

ولعل الشاعر المبدع بوعيه الفني الخالص مطالب بأن يجعل كل قصيدة جديدة له متضمنةً عناصر اشتغال مميزة تضفي عليها صورة شكل أدائي غير تقليدي، وإلاّ فان الخطاب الشعري سيكرر نفسه ويجترّ عناصره حتى الذبول والاندثار وفي هذا يتنافس الشعراء. وهي حال تنبّه اليها القدماء فهذا الخليل بن أحمد الفراهيدي عالم العربية الأول في اللغة والنحو والصرف والعروض والمعجم والزهد بالدنيا لصالح العلم؛ قيل له: لم لاتقول الشعر وأنت قادر عليه: فقال كلمته المشهورة: أنا كالمسنّ، أشحذ ولا أقطع. وفي رواية أخرى: تخلّى عني جيده، فزهدت فيما دونه. وهذا وعي بالشكل بوصفه فنا خالصاً وبالأداء بوصفه موهبة، وبالشعر على أنه انجاز شكل فني خالص من خلال موهبة فذة، ذات تجليات جمالية استثنائية،ومن جهة أخرى فان الخليل هنا؛ يرغب في شكل الأداء حين يكون فنا خالصا يتعمق لكل تجربة شكلاً شبه جديد أو كأنه جديد من صورة ذلك الفن الخالص، ويزهد بالأداء بالشكل حين يكون الخطاب الشعري الصادر عنه مجرد تطبيق لمكونات ذلك الشكل ومقومات الأداء به، وهو إحساس نقدي ثاقب بالأصالة، ونزوع إليها، ونأي عن التكرار والتقليد.

ان الشاعر يجتهد دائماً في ابتكار أشكال أداء متعددة منفتحة على التطور قابلة للتجديد، أما كاتب الشعر فيبالغ في الأداء بالشكل وحسن التقليد وجودة الاتباع، والحذو على نهج السلف، وتمثل آثار من سبقوه، والصدور عن تأثير التجارب السابقة فيه صدور أداء بالشكل.

ان شعراء أشكال الأداء هم الحقيقيون الذين ((يختارون أبدا الطريق الذي يوصل إلى الينابيع، ويفرش خيمته في الآفاق الرحبة، وهم لايدّعون ولايتكلمون كثيرا، ولا ينثرون الورود حول قصائدهم بل يبقون في شمس اتقادهم ينسجون كل يوم خيوط المستقبل الشعري بهدوء وصمت))[70] إنهم ينجبون قصائدهم بوصفها أبناءهم الذي يشتركون في خصيصة صحة الانتساب مع اتصاف كل واحد منهم بشكل يميّزه من سواه، وينفرد به من غيره.

أما الأداء بالشكل فكثيرا ما يقع ضمن دائرة النظم الذي لافائدة منه، وكأن الشاعر لايشعر بأهمية مايقول، الأداء بالشكل أقرب إلى ((الركام الذي يكتب على أنه شعر، الركام الذي يحيط الشاعر والشعر، فهو يعطل التقدم النوعي للشعر، ويخنق الشاعر، ويفسد المناخ الأدبي، ان كتبة الشعر هؤلاء هم أكثر أدعاءً من الشعراء، وهذه قرينة صالحة لمعرفتهم، فهم يلوكون يوميا بانتفاضاتهم الفجة، ويشتمون هذا وذاك، وينصبون ملوكا في الشعر هنا أو هناك، ويتكلمون.... يتكلمون كلاما لافائدة وراءه ولا نفع)).[71]

يبدو خزعل الماجدي في هذا الطرح قاسياً بعض الشيء على شعراء / ناظمي الأداء بالشكل، لأنه مرحلة في قول الشعر لابدّ منه، وصورة لحضور الخطاب الشعري في ذاكرة الجميع وذائقتهم نحتاج اليها كثيرا، غير أن شيوعها وغلبتها على الذائقة الشعرية هو مادفع الماجدي إلى قسوة الطرح، ولعل الأداء بالشكل مبرّرٌ في عدد من الاتجاهات أولها: حاجة الشاعر إلى أن يكرّس أسلوبه في الأداء الشعري فهو يكرر أشكال قصائده المميزة وخصائص أسلوبه في الأداء بالشكل الذي تجد قصائد أشكال الأداء عنده تنجب قصائد الأداء بالشكل، وهذا وارد في شعر السياب ونزار قباني وأدونيس والبياتي وعبد المعطي حجازي سليم بركات ومحمود درويش، وربما كان نزار قباني أوضحهم في هذا الاتجاه. وثانيها: أن الشعراء الذين يشكلون تيارا أو (مدرسة) يؤثرون في مريديهم الذي يبرعون في تقليدهم والأداء بشكلهم بما يعزز صورة ذلك التيار وتلك المدرسة الشعرية، وهذا الاتجاه له مقبولية شعرية ونقدية أيضا، ولعل محمود درويش من المبرزين الذي أثروا في أجيال شعرية ويؤثرون، وقد يحفل نتاج المتأثرين به بشعرية لافتة للنظر، ولاسيما حين يجتهد المتأثرون باخفاء أثر ذلك الاتجاه أو تلك

المدرسة، وهذا ملحوظ في كل أشكال الشعر العربي من العمود إلى التفاعلية اليوم. وثالثها: أن البديات الشعرية تجيء تقليدية في الغالب ثم تستقبل بما يميزها لاحقا، وكأن الجيل الناشيء محتاج إلى التلمذة على رموز السابقين، أو أن ثقافته هي الموجه لذلك والباعث عليه فيأتي تأثره بهم طبيعيا وانتماؤه إلى أشكالهم مبرراً ثم تتدرج التجربة لتصل إلى صورة من الأصالة وحالة من الاحتفاء بخصائص اسلوبية تميزها أو تدلل عليها وهي حالة لها حضور في الشعر العالمي عامة.

ورابعها: أن هناك فهما سائداً عند القدماء، وبدا له قبول وحضور في العصر الراهن، وهو النظر إلى الخطاب الشعري والاعتراف به والصدور عنه فنيا، بمجرد توفره على العناصر التقنية الأولية التي يتضمنها الخطاب الأصيل، ولاسيما عند الأدباء عامة من غير الشعراء الاستثنائيين، وربما عند علماء من حقول معرفية أخرى لهم عناية بالشعر واهتمام بقوله، فهم ينسجون على منوال الشائع ويطبقون نهج السابقين بحسن اتباع أو بسوء نظم، وهو ما كرّس فهْم الشعر انطلاقا من الأداء بالشكل وليس صدوراً عن شكل استثنائي للأداء الشعري. وخامسها: أن النزعة الوظيفية للنظر في الشعر قائمة على توظيف مكونات الخطاب الشعري توظيفا صناعيا نظميا للتعبير عن نزعة موضوعية أو عقلية أو فكرية من دون عناية بخصوصية الفن الشعري، تلك النزعة الوظيفية هي التي أشاعت قبول الأداء بالشكل الشعري على أنه فن شعري وإنجاز إبداعي، وهو ليس كذلك. وكأن الحاجة إلى معيار للقياس به وعليه في فهْم الشعر بصورة أولية قاد أصحاب النزعة الوظيفية إلى العمل على تطبيق محددات ذلك المعيار وعناصره على إنتاج نص شعري أو نظم شعري انتاجا وظيفياً بما استدعى أن يكون الدفاع عن صورة الشعر عبر الأداء بالشكل معبرا للدفاع عن الأغراض التي تم توظيفه لأجلها، ومن ثمة فان فنية الشعر صارت مبعدة لصالح موضوعية الطرح المؤدلج وما يقع في سياقه وهذا شائع عند القدماء وله حضور نسبي اليوم.

ترى: هل بالشعر حاجة إلى الأداء بالشكل ؟ وهل تستطيع الاستغناء عنه أو رفضه أو إخراجه من دائرة الشعر ؟ تبدو الحاجة إلى الأداء بالشكل قرين الحاجة إلى المعيار العام في قراءته والكشف عن معانيه، وأن الاستغناء عنه غير ممكن موضوعيا من جهة التلمذة عليه والتطبيقات النظمية فيه، فهو لون غير أصيل ولكننا لانستغني عنه في رسم لوحة الشعر، فنيا أو جماليا أو نقديا. ثم أن تدرج أذواق التلقي من التعليمية العامة إلى الفنية الجمالية الخاصة، بما يجعل الأداء بالشكل قرين التعليمية ومنظرها الذي تقرؤه وتقرأ عنه، كما يجعل الاداء قرين

الفنية وعنصر الجمالية في القراءات النقدية المؤسسة لمناهج جديدة، أو التي تستشرف الشعر ابداعاً ومعنى شعريا مستقبليا.

يتوق الوعي النقدي الفاعل إلى شكل الأداء في كل متن شعري أصيل، وربما صدر عنه في بناء منهج جديد في القراءة والتلقي الشعريين. كما يتوق التعلم النقدي إلى الأداء بالشكل في كل متن شعري منظوم أو مصنوع لما يوفره له ذلك من نماذج جاهزة معلومة الأبعاد والمكونات، مفهومة العناصر والمحددات، يسهل عليه قراءتها والكشف عن معانيها عبر تطبيق منظومة المعايير النقدية الشائعة تطبيقا تعليمياً لأن الأداء بالشكل ينفتح لهذا النوع من القراءة النقدية بشكل ميسور ولكن لايحث على عميق تدبّر ولا يبعث على بعيد تأويل، ويجعل المتلقي الناقد منفتحا على نقودات السابقين فهو عنها يصدر، كما أن المتن الشعري منظوم على محددات السابقين فهو بها ملتزم. ولهذا يلزم القراءة النقدية أن تُعنى بالمختلف بالشكل الأدائي الاستثنائي بالمتن الذي يضيف للنقد، وتنأى عن المتن المنظوم الذي لاتتقدم معه القراءة النقدية ببصرها كثيرا، ولا تنفعل معه ببصيرتها...!!!

(2) **عناصر الأداء بالشكل:** تلك المكونات التي تتوفر عليها قصيدة التفعيلة، وتمثل محددات شكلها الأدائي، وتقف القراءة النقدية عند تجلياتها في النص الشعري لتميّز بين صورتها المصنوعة في النظم أو مجرد الأداء بالشكل، وصورة أصالتها حين تجد شكلاً ادائيا جديدا أو متطوراً قد أبدعته هذه القصيدة أو تلك، وعناصر الشكل واحدة في الشعر بمعناه الفني الجمالي (شكل الأداء) وفي الشعر المنظوم أو المصنوع ببراعة (الأداء بالشكل) غير أنها تمثّلها فنيا والتعبير بها جماليا هو ما يميزها في كل تجربة، فالمعجم فيما يتضمنه من ألفاظ تصبح معجما خاصاً في سياقات التجربة الشعرية، شأن عام. والايقاع بعناصره ومحدداته شأن عام هو الآخر، ينفرد به التمثّل وتفصح به التجربة الفردية عن خصوصيتها، فالايقاع في شعر السياب غيره في شعر كاظم جواد وهكذا. والتصوير بالأساليب الشائعة أو الممكنة شأن عام هو الآخر غير أن كيفيته في كل تجربة شعرية هي ما تميّزه وتكشف عنه. والتراكيب اللغوية والنحوية والاسلوبية حالة معلومة ولكن أنفرد الشعراء باشكال أداء شعرية هي ماتجعل لغة درويش في مستوياتها التركيبية غير لغة قباني، أو لغو أدونيس غير لغة سليم بركات وهكذا لأن الشأن في الكيفية وشكل ادائها وليس في المادة الخام وأساليبها العامة المتوارثة الشائعة. والبناء الشعري يصدر عن

طرائق كثيرة منها ما صار قديما ومنها الجديد المتأثر شعراؤه بفنون مجاورة أخرى، كتأثر البناء الدرامي بالمسرح والبناء الحكائي بالحكاية والقصصي بالقصة وهكذا.

وان قراءة النص الشعري انطلاقا من الأداء بالمكونات أو عناصر الشكل من دون تأمل الكيفيات الفنية والتجليات الجمالية لكيفيات الأداء هو ما يجعل القراءة مقصورة على الأداء بالشكل. وهي نوع من القراءة النقدية التي لايتقدم معها فن الشعر كثيرا، ولعل أبرز أنموذج لها تعامل النقاد في عصري الاحياء والنهضة من القرن العشرين مع قصائد شعر التفعيلة فقد نظر النقد حين تعاملوا مع بدايات الشعر الحر، إلى صورة الأداء بالشكل وما خرج على تلك الصورة، بمعنى كان النظر في تطبيق القوانين والمحددات وحسن الألتزام وجمالية الاتباع، كأنه ينظر إلى قيود القانون لا إلى حريته ينظر إلى جسده لا في روحه. وهكذا قرأوا الأداء بالشكل في صوره السابقة عندهم، فمنهم من عدّ الشعر الحر امتداداً تطويريا لشعر البند، ومنهم من عدّه امتداداً لنماذج في التراث جاءت منسوجة سابقا على أوزان وقواف معينة، بحرية شبه مفتوحة من غير ألتزام بعروض الخليل في نظامه الشطري من صدر وعجز. وكل هذا ليس لأجل إظهار شكل الأداء في شعر التفعيلة إنما للكشف عن تمرده على القالب القديم، وللتعبير عن أن القدماء عرفوا هذا، ولكنهم لم يعترفوا به شكلا شعريا، وفات هذا النهج من القراءة النقدية، أن القدماء انتموا إلى إنموذج ثابت ضمن سياق الأداء بالشكل فقط، وأن المحدثين مع الشعر الحر فتحوا حرية الشكل على فنية الأداء وجمالية التصوير، فجاءت تجارب خجولة في أولها عن شكل أداء مختلف ثم مع طول ممارسة وفنية تأمل ونظر في تجارب أمم أخرى صار الشعراء إلى قصائد أشكال أداء مختلفة في الشعر الحر. وانفتح النهج على حرية التعبير، والاجتهاد في الاضافة. وهو ما استفزّ نقاد ذلك الجيل فحاربوا بضراوة، ولعل عمر فروخ في كتابه الشهير (هذا هو الشعر الحديث) أنموذج في هذا الاتجاه النقدي، حين ذهب إلى الأداء بالشكل المقيد في الشعرية القديمة، وأعقل أشكال الأداء المتعددة التي صارت عليها قصيدة التفعيلة، فهو يكشف عن صور الأداء بالشكل الوزني في خطابات القدماء ويقرنها إلى شعر التفعيلة الحديث وهذا لايصح بحسب مفهوم شكل الأداء المنفتح على التعدد والتجدد وان صح كثيرا في مفهوم الأداء بالشكل المقيد، من باب ما ذكره في قوله: ((فالذين ابتدعوا الشعر الحر (التفلت من الأوزان المألوفة في الأكثر ومن القافية في الأقل) — بهذا المعنى — هم العرب. ولا يظنن ظان أنني سأقول الموشحة. فلقد سبق لي أن قلت: الخطبة والرسالة والمقامة. أنا أعلم أن دعاة الشعر الحديث يقولون: ان الموشحة (قصيدة عربية

موزونة) وهم يكرهون الوزن العربي والقصيدة العربية بدعوى أن ذينك تقليد مردد وقديم ممجوج... لابأس. سأورد لهم خطبة منسوبة لـ (قس بن ساعدة الأيادي... سأسوق منها شيئاً مرتبا ترتيبا أجنبياً:

أيها الناس، أسمعوا وعوا
واذا سمعتم شيئاً فانتفعوا
إنه من عاش مات
ومن مات فات
وكل ماهو آت آت
ليل داج
وسماء ذات أبراج
وأرض ذات فجاج
مالي أرى الناس يذهبون ولايرجعون ؟
أرضوا بالمقام فأقاموا
أم تركوا هنالك فناموا ؟ (72)

ثم يورد بعدها مقاطع من بعض الخطب والمقامات التي عرفها التراث العربي القديم، ويعرض نصاً للأحنف بن قيس من خطبة شائعة. ونصا من المقامة الحرزية لبديع الزمان الهمذاني، ومقطعين من رسالة (الهناء) لأبي العلاء المعري.(73)

كل ذلك في سياق أن الشكل البنائي في الايقاع من وزن وتقفية وأسطر موزونة جزئيا أو كليا ومقفاة بحسب حاجة السياق، هو شكل عرفه القدماء في بعض خطبهم ورسائلهم وفي موشحاتهم وفن البند وبعض فنون النثر الاخرى. ويبدو أن كل ذلك ان كان عن قصد، كما في (فن البند) وفي (رسالة الهناء) للمعري، وان كان عن غير قصد كما في خطبة قس بن ساعدة والأحنف بن قيس، انما يرجع في حالة القصد الى الافادة من عناصر شكل مؤثر في الذائقة هو الشعر بأوزانه وقوافيه وبعض عناصره الفاعلة لاجل تحقيق حضور لافت في ذاكرة المتلقي، وان لم يكن عن قصد فذلك تعبير عن قوة حضور بعض عناصر الشكل الشعري في ذائقة الخطباء وكتاب الرسائل، غير ان الامر في الحالين لايتعدّى الافادة من بعض

مكونات الشكل، جزءاً من الاداء بالشكل على نحو مصنوع ظاهر الصناعة أو بشكل غير مباشر في الخطبة.

والذي يدفع إلى هذا الفهم قراءة الخطاب الشعري بمنظار الوزن والقافية ومحسنات البيان التقليدية من دون تأمل في روح الشعر وخصوصيته الجمالية التي تميزه من النثر من جهة، أعني فنون النثر الأخرى، ومن الفكر عامة. هذه القراءة تعد الشعر ما كان موزونا مقفى دالاً على معنى على نحو ما رأى قدامة بن جعفر، وهو فهم يحيط ببعض الأداء بالشكل ولا يستوعب مفهوم الشعر العام أو الكلي الذي هوعصي على التحديد، متمرد على التعريف الجامع المانع بسبب من طبيعته الأدائية الخاصة وانفتاحه على اشكال للأداء متعددة عند المبدعين، ورسوخ كيفيات في الصناعة والنظم الشعريين قادت إلى ثبات الأداء بالشكل عند الشعراء التقليديين. ومن جهة أخرى فإن الأداء بالشكل في هذا الانموذج / الشعر الحر/ بدا واضحا في بداياته في تأثير محمود حسن اسماعيل في السياب في قصائد الأولى، وتأثير أنور شاؤول فيمن كتب الشعر الحر معاصراً له أو في مرحلتي: التأسيس والتكريس، بما كشف عن وضوح اشكال من طرائق الكتابة الشعرية على وفق الشعر الحر. فضلا عن أن الحرية التي فتحها هذا الشعر بقدر ما أتاحت للمبدعين أن يجددوا في أشكال الأداء، بقدر ما فتحت للمقلدين أن يجتهدوا في الاتباع والنسج على منوال الشعر الحر، فشاع الأداء بالشكل على وفق عناصر الشعر الحر بشكل لافت ولعل أوضح ماظهر في قصيدة الشعر الحر، وكان من نتائج الأداء بالشكل، صورة قالب عام للأداء الجاهز يتضمن الملامح الاتية:

1- تقليد النماذج الفاعلة في الشعرية الحديثة الصادرة عن (عمود التفعيلة) ولعل محمود درويش ونزار قباني وأدونيس أوضح التجارب الشعرية التي اجتهد كثيرون في تقليدها واحيانا عملوا على استنساخ تجاربها.

2- حضور اللغة اليومية بأساليب غير أصيلة عبر استخدام اللهجات والتعابير الجاهزة والصياغات المألوفة بطرق غير شعرية، ومن دون أن يتعمق الناظم للفظ أبعاده السياقية، ليجيء خطابه معبراً عن معنى شعري لم يكن ليكون لولا افادته من ذلك اللفظ اليومية أو من توظيف تلك اللهجة !!

3- ظهور كتابات نقدية لاتتعمق في قراءة التجارب الشعرية المسطحة ولا تجتهد في الكشف عن جفافها الفني، فتذهب في تأويل الغياب الفني، وتحسين صورة النظم

وتقليد الهياكل المألوفة، وربما غضت نظراً وأشاحت ببصرها عن اخطاء في مخالفة القواعد القياسية للغة في صرفها ونحوها واملائها وأساليبها.

4- تعريب المترجم من الشعر الاجنبي وصياغته على وفق قوالب الشعر الحر، وهو ما ظهر مبكراً مع المازني فيما هو معروف، ثم شاع في الشعر الحر، وبدا أكثر وضوحاً في قصيدة النثر.

5- تقليد التجارب الفاعلة في بعض تقنياتها في اشكال الأداء، من قبيل: الاسطورة والرمز والموروث والفلكلور المحلي والإلتقاطات الشعرية من الواقع الاجتماعي المباشر على تعدد رموزه ومفرداته، ولكن ذلك التقليد لم يرق إلى مستوى فني مقبول فجاءت تقنيات المقلدين دون المبدعين الأوائل بكثير حتى بدت للقراءة النقدية بمعزل عن المتن أو كأنها متعلقة به.

6- توظيف اشياء غير لغوية وليست من جنس الألفاظ كالرموز الرياضية والنقاط وبياض الورقة والرسوم والايقونات وغيرها كثير يحتاج إلى ثراء في التجربة الشعرية، ثراء يعبر عن أن الشاعر أفاض على اللغة بما يشبه ألفاظا جديدة يستدعيها المعنى الشعري الذي لايحقق حضوره إلا بها... وهذا لم يحدث إلا نادراً..!!!

3- **الأداء بالشكل التقني**: وهو إحاطة الكاتب أو الأديب بتقنيات الأداء الشعري كما تكشف عنها تجارب الشعراء المبرزين، وكتابة الشعر بوعي من تلك الاحاطة بما يجعل نصه متوافرا على ثوابت الابداع الشعري ولكن كما جاءت في تجارب السابقين عليه،

لا كما يكشف عنها نصه الشعري، أن تجيء قصيدته منظومة بأسلوب حرفي دقيق ولكنها تفتقر إلى روح الشعر وطراوته واتقاده. ومن نماذج الشعر التقني عند كبار قصيدة الشعر الحر، قول أدونيس في هذا المقطع:

ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الأسكندر

الفرس جهات أربع ورغيف واحد

والطريق كالبيضة لابداية له.

هذا النهج في الأداء الشعري جزء من تجربة ادونيس، لأن القصيدة التقنية لديه ذات حضور واضح، ولاسيما حين يرسم المعنى ذهنيا من دون وعي جمالي أو أداء فني، في هذا المقطع يقول: ان ((النملة بدأبها المتواصل تعلم السكندر المقدوني كيفية الخروج من الاحباط الذي تخلفه فيه صعوبة الطريق / طريق الفتوحات، أو أنها تفرز حليبها وتغسله من اليأس الذي يوحي اليه، بان الطريق لا يكاد ينتهي. فهو كالدائرة (كالبيضة) التي لابداية لها ولا نهاية. وما يعمق هذا اليأس أن العالم واسع بجهاته الأربع (الفرسجهات أربع) في حين أن الاسكندر المقدوني لايملك سوى عمر واحد (رغيف واحد) فكيف له اذن أن يوزع هذا الرغيف على تلك الجهات؟ أو كيف يتمكن من ترويض فرسه – العالم – برغيف واحد فحسب ؟ ولكن على الرغم من ذلك فإن الحكمة التي يفيدها الاسكندر من النملة تؤكد قدرة الأنسان على صنع ما يبدو له مستحيلا)) [75]، هكذا يقرأ الدكتور سعد الدين كليب هذا المقطع التقني من شعر أدونيس. بمعنى أن كيفية التعبير عن المعنى الشعري تجتهد في توظيف الألفاظ دلاليا عبر انزياحات غير مألوفة، تكون الألفاظ في سياقاتها التركيبية أدوات أداء وتعبير في آن معا، ويكون الشاعر مجتهداً تقنيا على نحو مبالغ فيه، وهو ما يجعل القراءة النقدية في آخر المطاف حرةً في ارتياد المعاني، وإلاّ فإن ألفاظا مثل (ثدي النملة) (الثدي الذي يغسل الاسكندر) والتشبيهات المفصلة في (السطر الثاني والسطر الثالث) كلها تحيل المتلقي إلى أكثر من معنى، وتستدعي قراءة تقنية ذات بعد فلسفي عميق، أما المتلقي ذو الوعي البياني أو العاطفي فليس له مع القصيدة التقنية من نصيب. وكان القراءة النقدية هنا تشرح أبعاد تعبير فلسفي أو علمي خاص وليس نصا شعريا موحيا باعثا على الإدهاش. وكأن القصيدة التقنية ومنها (الأدونيسية) هذه أو كثير وغيرها، تعبر بلغة لا تتميّز من لغة الشعر السائدة فحسب انها تختلف عن لغة النثر أيضا وان بدت أقرب إليها، لأنها ببساطة تزعم التعبير عما لا يؤديه التعبير النثري، انها تتطلع إلى ما لا يمكن تحديده أكثر من تطلعها إلى العواطف الاعتيادية أو الرؤى التي يذهب اليها فهمنا العام [76]، فالشعر هنا يعبر عن فهْم جديد بلغة جديدة، إنه وعي تقني يصدر عن فهْم مصنوع بفلسفة خاصة.

ولاشتغال أدونيس التقني أنصار ومريدون وشعراء استهوتهم هذه اللعبة اللغوية، وربما كان الشاعر والناقد العراقي عبد الرحمن طهمازي صاحب تجربة في الأداء بالشكل التقني، ولاسيما في مجموعته الشعرية الأولى (ذكرى الحاضر) لأنه في الثانية بدا اقل حدّةً مما

كان فجاءت الثانية (تقريظ الطبيعة) أقرب إلى الايحاء بالمعنى الشعري عبر فنية النص وآليات الخطاب. ولعل من نماذج مجموعته الأولى اللافتة نص (رموز أعنيها اليوم)) الذي يقول:

مسبحة التاج من الرغبة لا ألقي إليها الفراغ
ولا أوافيها على طوعها
لما توليت ابتلاء السلام
وجاز لي أن أسكن الباب وبعد الطواف
ما أجتمعت لي قوة الفائض عند المضيق
اسرح الألطاف... لي دائن
وفي جوار الأمن من إمرأتي
أجمع للساعات حقد النساء
ملأت للجسر رؤوس النيام
ملاعبا... ملأت للقارب عند المساء
أماكن الصياد بالناس
شعائر اللوم. فتور الرجال
عوائل؛ تبدأ للأطفال أصوات
حرائق. وأذكر البرد. جذور الظلال
يربطها الحائط. أو يربطها التاج. وقد تنتهي
حين أراها تنتمي.
ملابس. وتنتهي.
في الشمس حين تنتهي.

هذا اشتغال تقني صرف، متعال على المعنى الشعري بمعناه الجمالي، والتعالي هنا افتقار النص عما يؤهله للوصول إلى وعي المتلقي بشكل فني، بدءاً من تنظيم أسطره، والعلاقات بين دواله، ونسيجه التركيبي، واستعصائه على التأويل الشعري المقتع فنيا وليس موضوعيا.

فاللغة هنا ضعيفة الوظيفة، تبهم من حيث يلزمها أن توحي، وتصمت من حيث يلزمها أن تشير، وتخرس من حيث يلزمها أن تقول بلغة ممكنة التأويل، ذات نفوذ إلى وعي بعض القراء.

ولعل التناص من أبرز مظاهر الأداء بالشكل التقني، وذلك حين يبدو النص نسجا من اقتباسات متعددة كما يقول بارت، حين ((يتألف النص من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف وانما هي القاريء...فميلاد القاريء رهين بموت المؤلف)) [78] وحين يصدر الأديب عن وعي تقني خلاصته تمثّل تجربة شاعر سابق وإعادة انتاجها على نحو معين من التقليد أو حسن الاتباع، فإن ذلك الصدور هو أجلى مظاهر الأداء بالشكل التقني وهو شائع في الشعر القديم شيوعا مدهشا، وله حضور لافت في قصيدة التفعيلة، في تجارب الشعراء الكبار أو من هم دونهم إبداعيا، ذلك أنه ليس هناك من تجربة شعرية خالصة في الصدور عن وعي شاعرها؛ اذ لابدّ من تناص مع خطاب معين، قد يكون كلاماً يوميا، خطابا من جنس أدبي معين، أو نص ينتسب لتجربة شاعر آخر وغير ذلك مما يقع في سياقه من الفعل والتأثير؛ وبحسب برومبيرت ((فإن نظرية التناص كشفت عن أن الكتابة انما هي عملية مكوكية تنتقل بين هدم الكتابة وإعادة الكتابة)) [79] فهناك شكل للتناص البنّاء الذي يوظّف فيه الشاعر المتأخر نصّا سابقا عليه توظيفاً جديدا ليجيء التناص عنده عامل إضافة فيكون ابداعه شكلاً في الأداء استخدام فاعلية التناص في التطوير والاضافة. غير أن ما نعنيه هنا هو ذلك التناص الذي يجعل المتأخر منتميا في نصه للسابق عليه أو المتأثر به، كما في تناص البياتي مع السياب في قول البياتي: [80]

عيناك مدريد التي استعدتها

عيناك قندهار

بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار

غرقت فيها احترقت

ودمر الاعصار جزيرتي وأغرق التيار

ضوء القناديل الخريفية

في قصر جنيه.

اذ يبدو للقراءة النقدية أن البياتي انما كتب هذا النص بوحي التناص مع فاعلية قصيدة السياب الشهيرة (أنشودة المطر) [81]

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالاقمار في نهر

غير أن السياب صدر عن شكل أداء مميز متصف بالثراء الجمالي ولكن البياتي حين تناص معه فقد جاءت قصيدته أداء بالشكل بواسطة التناص.

وقد يأتي أداءً بشكل تقني مبني على أكثر من نص، كقول البياتي:

شيّدْ مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف

ولا تقنع

بما دون النجوم

اذ يتضمن هذا المقطع تناصا مع قول المتنبي الشهير:

اذا غامرت في شرف مرومفلا تقنــع بما دون النجوم

وتناصا آخر مع قول نيتشه: عش في خطر. شيّد مدائنك على مقربة من بركان فيزوف، واقلع سفائنك إلى البحار النائية. [82] والبياتي هنا أنجز نصه الشعري بشكل تقني صدر فيه التناص مع المتنبي ونتشه. ولم يغادر فاعلية النصين إلا بالصياغة اللغوية التي تناسب فيها بناء الاسطر الشعرية في التعبير عن معنى شعري، وتلك الصياغة تقنية شعرية هي جزء من الشكل الشعري ولكن روحها مع صنع التناص.

وقد يرتفع الشكل التقني لدى الشاعر على فاعلية التناص فتأتي قصيدته اضافة شعرية تقنية فيما يشبه التناص الايجابي كما في قصيدة البياتي (الموت والقنديل) اذ يقول: [83]

ولماذا رحل الملك الأسطوري الحطاب ؟

أليترك هذي الغابات طعاما للنار ؟

لماذا ترك الشعراء خنادقهم ؟

ولماذا سيف الدولة ولّى الأدبار ؟

الروم أمامي كانوا وسوى الروم ورائي !!

وأنا كنت أميل على سيفي منتحرا تحت الثلج...!!!

وقبل أفول النجم القطبي وراء الأبراج.

إذ أفاد تقنيا من رمزية سيف الدولة والمتنبي ومن قول المتنبي الشهير:

وسوى الروم خلف ظهرك رومفعلــى أيّ جانبيـك تميلُ

غير أنها إفادة شعرية ذات إيحاءات فنية، جاء التناص في لغة الشاعر حاملاً معنى جديدا دالاً على أفق شعري مختلف، ان تقنية الشكل هنا أضافت شيئا جديدا للنص القديم...

4- **الأداء بالشكل الثقافي:** هو اشتغال الشاعر لحظة انجاز القصيدة على معطيات زاده الثقافي المباشرة، اشتغالاً معنياً بالمعاينة الأولية بما تكون فيه ثقافته في عناصرها ومعطياتها حاضرة في انجاز القصيدة أكثر من شعريته، وأعمق من قدرته على الأبداع الشعري الاستثنائي، لأن الثقافة في الخطاب الشعري ليست مادة خام انما روح شعرية خاصة تتمثّل الثقافة وتحولها من كونها وعياً عقليا أو موضوعيا أو فكريا أو علمياً أو غير ذلك إلى وعي فني جمالي خالص، تكون العناصر الثقافية جزءاً في لغة الشعر، جزءاً مجازيا، لأن الشاعر معنيّ بـ (شعرية الثقافة أكثر من ثقافة الشعر) معنيّ بـ (شكل الأداء الممثل لروح الثقافة الشعرية وليس الأداء بالشكل الثقافي العام أو التقني ذي المعطيات الثقافية). الشعر شيء انساني هو غير الشعر الثقافي الذي يجيء غالبا على أنه صناعة ثقافية مقصودة لغيرها وليس لذاتها، الشعر والشعر الثقافي كالانسان والأنسان الآلي. الروح في الانسان شعر خالص، والتقانة في الانسان الآلي ثقافة صناعية (تكنلوجية) خالصة. وفي الشعر نبحث عن الروح وليس الثقافية كونها تجيء ثانياً بعد الروح.

وللشعر الثقافي مظاهر يتجلى بها وفيها، مرتكزها الرئيس أن الخطاب المنظوم (الشعر) لم يأت عن عبقرية شعرية بقدر ما جاء عن عبقرية ثقافية تحسن تمثل الصناعة الشعرية، من دون أن تحفل بـ روح الشعر وبراءته أو طفولته الفنية ومجساتها الجمالية الخاصة، هو شعر من

حيث العقل ولكنه ليس فنا شعريا من حيث الروح، انه جوهرة ولكنها صناعية. ولعل أبرز المظاهر التي يتجلى فيها الشعر الثقافي عبر تقنية الأداء بالشكل الثقافي هي:

أ- حسن اتباع تجارب السابقين، والتعمق في تمثلها، واتقان طرائقها وأساليبها بما يأتي النص معها محتفلاً بكل مقومات الشكل ومكوناته ولكنه يفتقر إلى السمة التي تميزه من غيره، يفتقر لصفته الفنية الذاتية، ولا يتضمن جسده بصمات هي له بل بصمات مستوردة من أجساد الآخرين.

ب- الصدور عن التناص مع تجارب الآخرين بشكل ترتفع فيه ثقافته الشعرية التقنية على وضوح ذلك التناص لديه، بما لايكون واضحا إلاّ للقراءات النقدية الثاقبة التي تجتهد في التأمل والتأويل والكشف عن المعنى الشعري، وهذا يتضح في شعر المذاهب الفنية أو شعر المدارس الشعرية، فمن المذاهب: الرومانسية والواقعية والوجودية والكلاسيكية الجديدة وغيرها كثير، اذ يدور في فلك كل مذهب شعراء ثقافيون كثيرون يصدرون عن التناص مع الاتجاه العام للمذهب المأخوذين بهِ، وهذا الأمر شائع في الشعر العالمي عامة، وله حضور باذخ في الشعرية العربية الحديثة في الشعر الحر.

ت- الصدور عن ثقافة الصناعة الشعرية تقنيا، وهذا يظهر في الشعر العمودي في اشعار: العلماء والفقهاء والفلاسفة والأدباء من غير الشعراء، ويظهر في الشعر الحر في العصر الحديث في تجارب للصناعة الشعرية (المثقفة) التي يجتهد فيها كاتب الشعر في تمثّل تقنيات الصناعة الشعرية، ولكنه حين يرى بعد طول تجربة وكثرة ممارسة أنه لم يحقق شخصيته الشعرية لسبب بسيط أنه لم يتقن من الشعر سوى صناعته، وأن روح الشعر لم تسكنه، ولكنه ينقطع عن الكتابة أو ينتقل إلى جنس أدبي آخر او يظل يدور في فلك الأداء بالشكل الثقافي من دون أن يحقق حضورا. وان قراءة متأنية في التجارب التي كتبت قصيدة الشعر الحر منذ أواخر الاربعينات إلى اليوم تكشف عن مئات الاسماء ومئات المجاميع الشعرية ولكن لم يبقَ منها حاضرا في ذاكرة التلقي الشعري إلاّ الأقل، وهذا شأن شائع في كل الفنون وفي كل الآداب وهو في جزء منه دليل حيوية فنية واحساس بالجمال وكيفيات الوعي بممارسته.

والظواهر الثلاثة السابقة أعني: حسن الاتباع والتناص والألمام التقني بأوليات الصناعة الشعرية كلها ترجع إلى: الأداء بالشكل وعناصر الأداء بالشكل والأداء بالشكل التقني. أما ما يمثل الشعر الثقافي هنا فهو، توظيف الوعي الثقافي العام في انجاز خطاب منظوم (شعري) ولكن النقاط الثلاث السابقة جزء من منظومة الأداء بالشكل الثقافي وقد ألمحت اليها ولم أفصل فيها، لأنني تحدثت فيها وعنها في كلام سبق وعلى نحو من وضوح في التنظير والتطبيق.

د- الصدور عن هيمنة العناصر الثقافية غير الشعرية المتحكمة في وعي الكاتب الناظم / الشاعر، تحكما تكون فيه ساكنة في وعيه الشعري ومحولة إياه إلى منظومة ثقافية توظّف الشكل الشعري، لأبعادها ومعانيها فيجيء ذلك الشكل خطابا ثقافيا صادراً عن مؤثراته أكثر منه خطابا شعريا تضمن إعادة اكتشاف المؤثرات برؤية أخرى والتعبير عنها برؤيا شعرية، ومن ثمة فإن النص اثر ذلك كله يكشف للمتلقي عما احاط به الشاعر من عناصر ثقافية أكثر مما يكشف عن عناصر في تجربة الشاعر الفنية الشعرية، بمعنى أنه، كشف عن الأشياء ولم يعد اكتشافها، وكشف عن اطلاعه عليها ولم يكتشف نفسه...!!! ولعل أبرز الشعراء الكبار الذين تشير بعض تجاربهم إلى وضوح الأداء بالشكل الثقافي عندهم وظهوره لديهم، السياب والبياتي وأدونيس وعز الدين المناصرة وخليل حاوي وغيرهم، ولوضوحها المتصل إلى اليوم عند ادونيس فسأشير إليه، في مجموعته (الكتاب أمس... المكان الآن) اذ يقول في مقطع منها: (84)

راو آخر يروي:

عكسوا عنقها وأداروا

رأسها خلفها

ورموها إلى حفرة

لا طعام ولا ماء حتى تموت، وتحرق لما تموت

هكذا عندما يموت كريم في القبيلة، كانوا يفعلون

بأجمل ناقاته...

دون ذلك

يحشر سيراً على قدميه...!!!

فالنص هنا صادر عن ملمح أسطوري في الثقافة العربية قبل الأسلام يقول بان الكريم إذا مات احتاج لأقوى ناقة لديه وأجمل ناقة لتدفن معه في قبره أو جواره لأنه يحتاجها في محشره والاّ حشر سيرا على قدميه...!!! ويبدو أن هذا شائع في ذلك العصر، حتى أن شاعرا يخاطب ابنه بشأن أحسن نياقه وأسمها (البليه) ليوصيه بها عند موته فيقول:

أبنـــيّ، لاتنســـى البليـــة، إنهـــا لأبيـــك، يـــوم نشـــوره، مركـــوبُ

ادونيس في هذا النص يوظّف الثقافة الشعرية للتعبير عن هذا الملمح الاسطوري فإن تأملت رواية وصفية لهذا الملمح في مصنفات القدماء تجد أنها معبرة عن المعنى فإذا قرنتها إلى هذا الخطاب الشعري لم تلحظ ارتفاعاً للشعري على الموضوعي مع أن مجموعة (الكتاب أمس المكان الآن) كتابة بيانية في معنى أن التاريخ يكرر نفسه، وأن أخطاء السابقين وقل حماقاتهم كتاب منشور اتضح أمس، وها هو يكرر نفسه الآن.

وقريب من هذا النص استيحاؤه لحماقات مسيلمة الكذاب بأسلوب أقرب إلى الشعرية مما كان في الملمح الأسطوري السابق [85]

راو آخر يروي

كان لكي يستغوي بعض الأعراب

يمارس علم النيرنجات: رقى..تعزيما. زجرا. سحرا..

يصنع رايات من ورق ولها أذيال

ولها اجنحةً

ويعلق فيها أجراساً

ويطيّرها في الريح، ويهتف: اصغوا...

هذي خشخشة لملائكة تأتيني في زجل باني

وثنى هذا الراوي:

قالوا: لابدعة إلاّ

والشيطان يزينها

ويحث عليها...!!!

يكاد الشعر هنا يغلب على المتن الحكائي الواصف لبعض وقائع (مسيلمة الكذاب) والنص كناية عن صورة الراهن العربي ذات أبعاد سياسية، دينية، اجتماعية، (فاستغواء بعض الاعراب) كناية اجتماعية و (يمارس علم النيرنجات...) كناية عن الفعل السياسي في بعض وعيه. و(هذي خشخشة لملائكة تأتيني...+ قالوا: لابدعة إلاّ...) كناية عن وظائفية الوعي الديني، وكأن أدونيس بهذه الصورة التاريخية يكني عن الراهن، فالصورة من كتاب الامس، ولكن مكانها الآن، وقد نجح في الايحاء بها، لأن الشعري في هذا النص ارتفع على الموضوعة التاريخية. وهذا نهج أدونيس في كثير من تجاربه، فالشعر عنده رؤيا تستشرف العالم، تنظر المستقبل، ((فلا يكون الشعر عظيماً الاّ اذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم))[86] والرؤيا عنده ترتقي بالثقافي إلى الشعري، تهضم الثقافي وتتمثله محولةً اياه إلى خطاب شعري ذي شكل جديد لايقع ضمن دائرة الأداء بالشكل الثقافي، انما هو شكل يتجدد مع كل تمثل لمعطى ثقافي معين، اثر ذلك يكون الشعر أشكال أداء متعدد، كأنها سرمدية؛ لأن الثقافة فيها عنصر في طفولة الروح وفي تألق الوجدان وفي تأملات العاطفة، وبحسب أدونيس أيضا ((اذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعد فكريا انسانيا، بالاضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك، أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا)) [87]، الأداء بالشكل الثقافي يفضي إلى كتابة قصيدة ثقافية باردة، ولكن الأداء بالشعر الذي يتمثّل الشأن الثقافي تمثّل إعادة وتأويل وليس تمثل استنساخ وتكرار، ذلك الأداء يكشف عن عبقرية شعرية، ويشير اليها، وبناء حاجة دائماً إلى سرمدية شكل الأداء الذي يتمثل؛ الثقافي والتقني والموضوعي وغيرها ويعيد خلقها وابداعها شعراً حياً بالمعنى الفني الجمالي...

هوامش

(1) ينظر في هذا؛ الريحانيات، أمين الريحاني، 2/ 182. وجماعة أبو للو وأثرها في الشعر الحديث، عبد العزيز الدسوقي،ص518. ومقدمة(شظايا ورماد) لنازك الملائكة. ومقدمة (أساطير) للسياب. ومقدمة (المساء الأخير) لشاذل طاقة. وقضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة،ص80.

(2) الغربال، ميخائيل نعيمة، ص101.

(3) في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، 2/ 245- 246.

(4) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، العقاد، ص192.

(5) في الأدب العربي الحديث (بحوث ومقالات) يوسف عز الدين، ص268.

(6) ينظر، الأدب في صحافة العراق، عناد اسماعيل، ص280. وحركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث، عربية توفيق لازم، ص244.

(7) الشعر الحر في العراق / منذ نشأته حتى 1958، يوسف الصائغ، ص33- 35.

(8) الشعر العراقي الحديث / مرحلة وتطور، جلال خياط، ص119- 120.

(9) ينظر في هذا الاتجاه، شظايا ورماد، نازك الملائكة ص12- 17. وبدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، ص134. ومقالة (ثلاث مراحل في حياة السياب) د. نذير العظمة. ص186- 187، مجلة المعرفة السورية، عدد شباط لسنة 1983. ومقالة (السياب بين مؤثرات إيليوت وإيديث سيتويل) ص87، مجلة الفكر العربي العدد العاشر.

(10) فتنة المتخيل، محمد لطفي اليوسفي، 3/ ص281.

(11) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص21- 22.

(12) ازهار ذابلة، السياب، ص96.

(13) نفسه.

(14) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص21.

(15) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين اسماعيل، ص293.

(16) الأدب والغرابة، عبد الفتاح كليطو،ص38.

(17) زمن للشعر، أدونيس، ص107- 108.

(18) نفسه، ص9.

(19) الثابت والمتحول، أدونيس، 3/ 167.

(20) ينظر، مطارحات في فن القول، محيي الدين صبحي، ص52. وديوان عبد الوهاب البياتي، 2/ 34.

(21) الموجة الصاخبة، سامي مهدي،ص318- 321.

(22) دير الملاك، د. محسن اطميش، ص138.

(23) الموجة الصاخبة، ص356- 357.

(24) الشعر في معركة الوجود، ماجد فخري، ص31.

(25) مجلة شعر،ص90، العدد (4) بيروت، خريف 1975.

(26) أبو ماضي شاعر التساؤل والتفاؤل، خليل حاوي، ص9.

(27) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ص13.

(28) أغاني مهيار الدمشقي، أدونيس، ص201.

(29) فتنة المتخيل، محمد لطفي اليوسفي، 3/ 227.

(30) نفسه، ص226.

(31) الديوان، ص87.

(32) أوراق الزوال، سامي مهدي، ص62.

(33) الاصابع في موقد للشعر، حاتم الصر، ص369- 370.

(34) الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالع، ص43.

(35) كلام البدايات، أدونيس،ص93.

(36) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ص116.

(37) فن الألقاء الخطابي والتمثيلي، د. فاروق سعد، ص397.

(38) مجلة شعر 69، العدد الأول، ص14.

(39) دير الملاك، د. محسن اطميش، ص292.

(40) نفسه، ص306.

(41) نفسه، ص345.

(42) نفسه، ص330.

(43) النقد الأدبي قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، ص56.

(44) ينظر، أسلوبية البيان، د. رحمن غركان، فصل لغة التشبيه وفصل لغة الاستعارة

(45) زمن الشعر، أدونيس، ص154-155.

(46) نفسه، ص33.

(47) سماء ثالثة، أحمد مدن، ص69.

(48) العقل الشعري، خزعل الماجدي، 1/ 390- 391.

(49) من أغاني الحرية، كاظم جواد، ص87.

(50) طبيعة الشعر، محمد أحمد العذب، ص67- 68.

(51) حصار لمدائح البحر، محمود درويش، ص89.

(52) موسيقى الشعر العربي، حسين عبد الجليل، ص248.

(53) الكتاب، أدونيس، ص301.

(54) الموجة الصاخبة، سامي مهدي، ص314.

(55) الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ، ص234.

(56) مجموعة (أساطير)، السياب، ص8.

(57) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ص30- 31.

(58) الشعر رفيقي، عبد المعطي حجازي، ص143.

(59) الحداثة في الشعر، يوسف الخال، ص96.

(60) الدلالة المرئية، د. علي جعفر العلاق، ص119- 143.

(61) بحث (أنماط البناء في القصيدة الحديثة) ذو النون الاطرقجي، ص137. المنشور في مجلة الأديب المعاصر، عدد (3) لسنة 1985، بغداد.

(62) مقالة (بيلنسكي والاجناس الأدبية) د. حياة شرارة، ص89، مجلة الثقافة، العددان، 11-12، بغداد، 1979.

(63) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خيربك، ص368.

(64) علم المعنى / الذات، التجربة، القراءة، د. رحمن غركان، ص330- 331.

(65) شظايا ورماد، نازك الملائكة،ص9.

(66) كتاب الحصار، أدونيس، ص235.

(67) بيادر الجوع، خليل حاوي،ص9.

(68) مقال (الشعر في معركة الوجود) ماجد فخري، ص109.

(69) مجلة الأداب، العدد الثالث، بيروت، 1966، ص130.

(70) العقل البشري، خزعل الماجدي، د/ 326.

(71) نفسه، 2/ 325- 326.

(72) هذا هو الشعر الحديث، عمر فروخ، ص121- 122.

(73) نفسه، ص122- 125.

(74) الآثار الكاملة، أدونيس، 2/ 177.

(75) وعي الحداثة، د. سعد الدين كليب، ص60- 61.

(76) الاتجاهات الأدبية الحديثة، البيريس، ترجمة، جورج طرابيشي، ص129.

(77) ذكرى الحاضر، عبد الرحمن طهمازي، ص86.

(78) درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة، بنعبد العالي، ص85.

(79) مقال (أهداف النقد المشروعة) فكتور برومبيرت. ت، د، يوئيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام العدد (1، 2، 3) بغداد، لسنة 1995، ص61.

(80) ديوان البياتي، 2/ 205.

(81) ديوان السياب، 1/ 474.

(82) أباريق مهشمة، البياتي، ص5- 10. وتنظر مقالة كاظم جواد (أباريق مهشمة) في الأداب، العدد السابع لسنة 1954، بيروت، ص34- 37.

(83) ديوان البياتي، 3/ 446.

(84) الكتاب أمس المكان الآن، أدونيس، ص333.

(85) نفسه، ص331- 332.

(86) زمن الشعر، أدونيس، ص11.

(87) نفسه، ص15.

المصادر والمراجع

- أبو ماضي شاعر التساؤل والتفاؤل، خليل حاوي، دار الكتاب اللبناني،ط1، بيروت، 1972.
- الاتجاهات الأدبية الحديثة، و. م. البيريس، ت. جورج طرابيشي، عويدات،ط3، بيروت، 1983.
- الأدب في صحافة العراق، عناد غزوان / مطبعة النعمان، ط1، النجف، 1972.
- الأدب والغربة، عبد الفتاح كليطو، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1997.
- الأعمال الكاملة، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1971.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، 1992.
- أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، دار الرائي، دمشق، 2008.
- الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، دار الشؤون، بغداد، 1986.
- أوراق الزوال، سامي مهدي، مطبعة الأديب، ط1، بغداد، 1985.
- بدر شاكر السياب / دراسة في حياته وشعره، احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1969.
- بيادر الجوع، خليل حاوي، دار الآداب، ط1، بيروت، 1965.
- الثابت والمتحول، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1978.
- الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، 1978
- حركة الحداثة في الشعر العربي، كمال خيربك، دار الفكر، بيروت، 1986.
- حركة التطور والتجديد في الشعر العربي، عربية توفيق لازم، مطبعة الايمان، بغداد، 1971.
- حصار لمدائح البحر، محمود درويش، دار العودة، 1984.
- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار إقرأ، بيروت، 1983.
- دير الملاك، محسن أطميش، بغداد، 1989.

- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971.
- ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، 1979.
- الريحانيات، امين الريحاني، بيروت، 1923.
- زمن الشعر، أدونيس، بيروت، دار العودة، 1978.
- سماء ثالثة، أحمد مدن، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2000.
- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، العقاد، مكتبة النهضة، ط3، مصر، 1965.
- الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
- الشعر العراقي الحديث / مرحلة وتطور، جلال الخياط، دار صادر، بيروت، 1970.
- الشعر رفيقي، محمد عبد المعطي حجازي، دار المريخ، الرياض، 1988.
- الشعر في معركة الوجود، ماجد فخري وآخرون، دار مجلة شعر بيروت، 1960.
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، 1981.
- طبيعة الشعر، محمد أحمد العزب، منشورات أوراق، المغرب، 1985.
- العقل الشعري، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004.
- علم المعنى / الذات، التجربة، القراءة، د. رحمن غركان، دار الرائي، دمشق، 2008.
- الغربال، ميخائيل نعيمة، دار المعارف، مصر، 1946.
- فتنة المتخيل، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- في الأدب العربي الحديث / بحوث ومقالات، يوسف عز الدين، دار البصري، بغداد، 1967.
- في الأدب العربي الحديث / عمر الدسوقي، مطبعة الرسالة، مصر، 1966.
- فن الألقاء الخطابي والتمثيل، فاروق سعد، دار المعارف، مصر، 1989.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار الآداب، بيروت، 1962.

- الكتاب أمس المكان الآن، أدونيس، دار الساقي، بيروت – لندن، 1995.

- كتاب الحصار، أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1985.

- كلام البديات، أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1989.

- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1972.

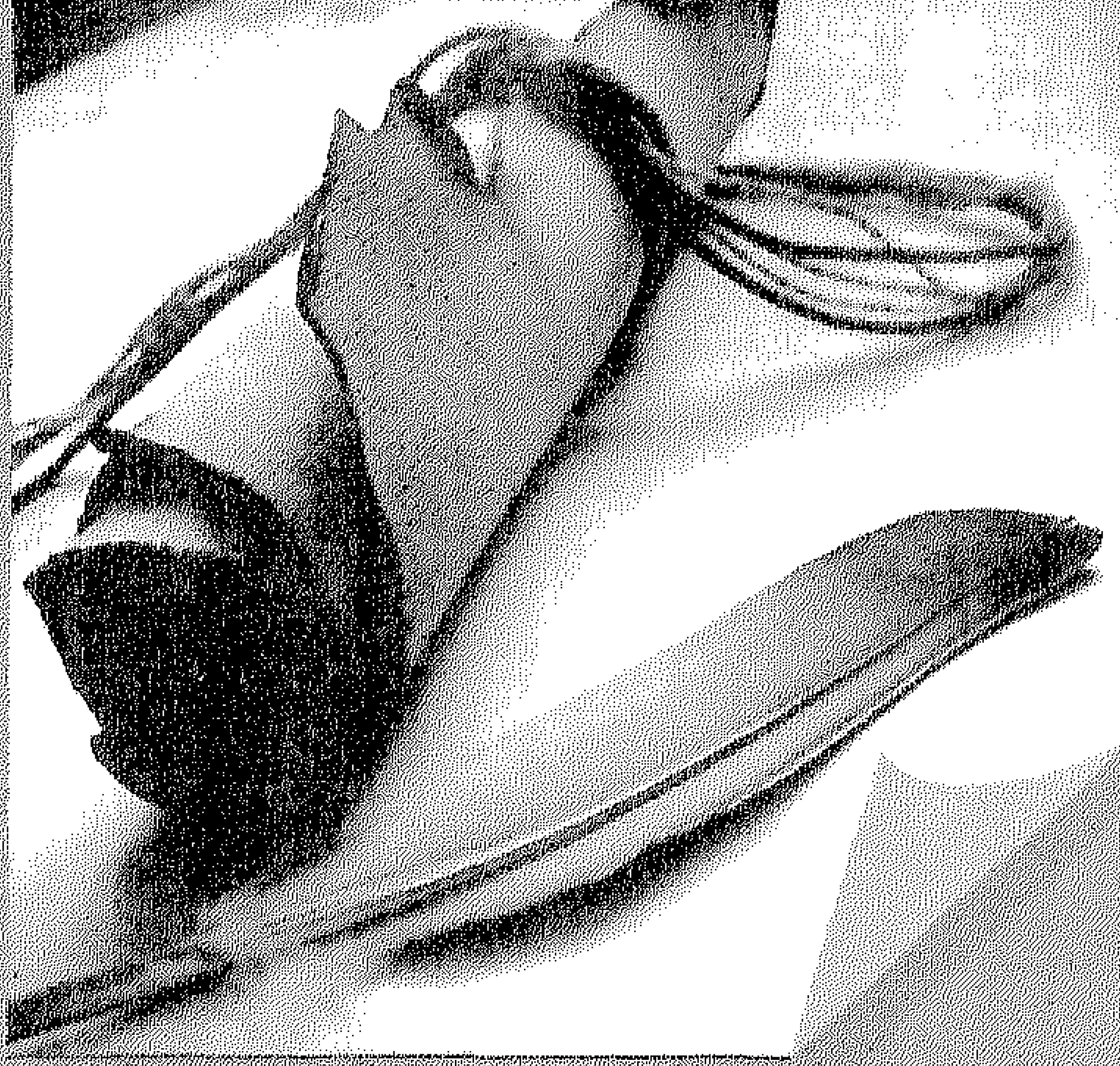
- موسيقى الشعر العربي، حسين عبد الجليل، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة، 1989.

- الموجة الصاخبة / شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون، بغداد، 1994.

- من أغاني الحرية، كاظم جواد، دار العلم للملايين، بيروت، 1960.

- وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون العامة، بغداد، 1993.

الفصل الرابع



النص في ضيافة الرؤيا
دراسة في قصيدة النثر العربية

*تمهيد: في المصطلح وأبعاده وتجلياته:-

اولاً: شكل في قصيدة النثر العربية:-

1- الرؤيا بوصفها شكلاً في الاداء.

2- الاستشراق الصوفي كونه شكل أداء.

3- الشاعرية موجه اداء.

4- الايجاز الشعري بوصفه شكل اداء.

5- الاداء بانزيحات الخيال المتوهج.

6- الاداء بالايحاء على أنه شكل.

7- من أنواع شكل الاداء الاخرى.

ثانياً: الاداء بالشكل في قصيدة النثر العربي.

1- الاداء بالتصوير الشعري.

2- الاداء بالايقاع الدلالي.

3- الاداء بالنزوع الحكائي.

4- الاداء بقوالب الأسطر رسماً كتابياً.

5- الاداء بالتناص مع الأخر المتفوق.

6- الاداء بالتلاص شكل في اختلاس الرؤية.

7- الاداء بالتأثر والاستنساخ.

* استنتاجات وخلاصات. * الهوامش * المصادر والمراجع

الفصل الرابع

النص في ضيافة الرؤيا

دراسة في قصيدة النثر العربية

في مصطلح (قصيدة النثر) ابعاد وتجليات

(1)

تكشف المظاهر المتعددة التي يعيشها الوعي الانساني، في مراحله الرتيبة أو الاستثنائية، على حد سواء، عن ظهور لغات للتعبير عن تلك المظاهر، تتعدد تلك اللغات بتنوع وسائلها، وتثرى باختلاف الوانها. وفنون الادب لغات، فالشعر لغة، والقصة لغة اخرى، والرواية، كذلك، وهكذا الفنون الاخرى، ولما كان الشعر اوضح تلك اللغات فاعلية من مراحله الشفاهية الى عصور تدوينه الممتدة حتى اليوم، فقد بدأ اقرب لغة للتعبير عن مظاهر الوعي الانساني، ولا سيما في المراحل التي يتألق فيها ذلك الوعي، إذ ينفعل الشعر بالتعبير عنه، كاشفاً عن الوان متعددة تجتهد في رسم ملامح ذلك الوعي الذي يترجمها الى اشكال من الاداء الشعري الكاشف والمعبر في آن معاً. وهكذا كانت لغة الشعر في العصور الكلاسيكية ذات سمات خاصة، ولما عاش الوعي الانساني مظاهر عصر مختلف جاءت الكلاسيكية الجديدة بسمات ذات اختلاف نسبي، ثم لما كان الوعي الرومانسي كشفت لغة الشعر عن ثوره على السمات السابقة ثم لما كان وعي الرومانسية اعمق حداثة، انفتحت لغة الشعر على اشكال اداء شعري لافت، فكان الشعر الحر او قصيدة التفعيلة أبرز تجلٍ لها، صدر عن تطوير مكونات الاداء الشعري، بان جعلها توسس لحرية في ابداع الشعر اوسع، ولفاعلية لمنطلقات الخيال ابعد، بما اتاح للرؤيا ان تفتح لها عبر اخيلة الشعراء طرائق اداء ذات ادهاش خاص، وان مخاض ظهور قصيدة التفعيلة بوصفها شكلاً في الاداء الشعري من جيل التأسيس ومخاضاته الى جيل التكريس ورياداته عاصر ذلك المخاض وارتفع بعده، خطاب أدبي ذو خصائص فنية غير تقليدية في بعض نماذجه، هو شكل أداء شعري عند دعاته ومريديه وشكل اداء شاعري

عند آخرين، ونوع في جنس الشعراء او لون من الوان لغته او تجلٍ من تجلياتها لدى طرف ثالث، وجنس ابداعي مستقل بتجربته ينتمي لفنون النثر العظيمة لدى اصحاب الرأي الرابع. ومع هذا الأداء أخذ ذلك الخطاب الادبي منذ قرن من الزمن بالظهور في الادب العربي ضمن فضاء الخطاب الشعري، وشاع في صفته مصطلح (قصيدة النثر) حتى استقر عند مريديه ولدى من لم يره شكلا من شعر بل يعده جنساً نثريا مستقلاً بخصوصية ابداعية لافتة.

وتنسب بداية الشكل الشعري لقصيدة النثر عند روادها المؤسسين لمرجعية غربية تتصل بالشعر الفرنسي اكثر من غيره وتعد تجارب الشعراء الفرنسيين والانكليز رافداً لجيل التأسيس العربي وكذلك طروحات النقاد الغربيين ولاسيما كتاب (سوزان برنار) الشهير (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) اذ صدر عنه رواد قصيدة النثر والراغبين بها ولاسيما أدونيس. ثم عززت ذلك الرافد وارتفعت عليه بعد ذلك روافد اخرى صدرت عن اتجاهات في الادب العربي القديم، الاتجاه الصوفي اعمقها حضوراً ولاسيما مع تجارب عبد الجبار النفري في موافقة ومخاطباته وابن عربي العظيم في فتوحاته ورسائله والحلاج والسهروردي وغيرهم فضلاً عن رموز مدهشة في النثر العربي كما في تجارب أبي حيان التوحيدي ومن ارتفع إلى مستوى ابداعه وهكذا مع خطابات الفلاسفة المسلمين كابن سينا. ثم هناك غير فنون الشعر واجناس النثر، هو الخطاب القرآني الكريم اذ بدأ رافداً لافتاً لهم ولاسيما في تجارب قصيدة النثر المتأخرة، وكل ذلك يعني وجود رافد مترجم عن آداب أمم أخرى، ورافد اصيل يحفل به التراث العربي في أجناس فنونه النثرية العظيمة، بما بدا فيه هذان الرافدان يعززان النظرة الى هذا الشكل الفني اللافت ثم المهيمن في المدة الاخيرة على جنس أدبي مستقل بخصوصيته اكثر من كونه نوعاً او شكلاً في جنس الشعر.

وأن نظرة متأنية في مرجعيته الاجنبية والعربية تكشف عن ان النص في هذا الشكل الادبي الفني قد سبق الاصطلاح، فمن تأثر بجنس شعري غربي فقد اخذ عن فاعليته عمقها الفني وعمل على تعريب تلك الفاعلية في نص ادبي رفيع مستوحى منها هو في اصلها الغربي شكل شعري ولكنه فيما صار اليه بعد التعريب نص ابي عربي ما هو من الشعر وان اخذ عنه الصورة والايقاع الدلالي واصالة الجملة في تجلياتها الخيالية، وما هو به مرتفع. ثم ان مرجعيته العربية في التصوف والفلسفة والخطابات النثرية المدهشة في التراث القديم لاتكشف عن صدوره التقليدي عنها بل تكشف عن كونه احياءاً فنياً جمالياً لنبض نص قديم، جاء ذلك

الاحياء في شكل ابداعي جديد اصطلح عليه القائلون به (قصيدة النثر) وهو نص ابداعي متميز من جنس الشعر، وهو نص ابداعي استثنائي متميز من فنون النثر المألوفة، ومن ثمة فهناك شعر على شكلين رئيسيين هما: العمود التقليدي والتفعيلة وهناك فنون نثر جديدة اعمقها في الاقتراب من الشعر والارتفاع عليه احياناً بحسب خصوصيته هو النص الابداعي الذي اطلقوا عليه مجازاً مصطلح (قصيدة النثر) ليكون ارتفاعاً على الشعر من جهة وتميزاً مرتفعاً على النثر التقليدي من جهة اخرى وهنا صرنا إلى ولادة جنس ادبي جديد هو (النص الابداعي) لم تأتِ ولادة هذا الجنس الابداعي ترفاً بل ضرورة تعبيرية موصولة بتوق الى التعبير بشكل من لغة جديدة، ولون من خطاب جديد، ليس تطويراً للشعر ولاتحديثاً له انما استلهام لبعض فاعليته الابداعية في ابداع جنس ادبي مختلف وليس تطويراً لنوع نثري قديم او مألوف انها اضافة نوعية لفنون النثر العظيمة حتى كأننا صرنا اليوم ازاء شعر بأكثر من شكل ونثر بأنواع كثيرة ونص ابداعي شاع في الاصطلاح عليه مجازاً مصطلح (قصيدة النثر) فهو اضافة للشعر وان لم يكن شعراً بالصورة المألوفة وأضافة للنثر وان لم يكن نوعاً نثرياً شائعاً من قبل.

(2)

مصطلح (قصيدة النثر) اشكالي من ثنائية (شعر / نثر) ثم كون قصيدة النثر كما عند ادونيس محاولة لفتح امكانية جديدة لاشكال تعبيرية جديدة [1] فهي انجاز فني جمالي يصدر عن رؤيا غير تقليدية عبر شكل مغاير، تؤسس لمفهوم جديد للشعر، وهو ما جعل المصطلح عرضة لقراءات كثيرة متعددة، تتباين حيناً وتختلف احياناً كثيرة، فقد تم تعريف المصطلح في الدراسات الغربية بوعي نقدي يكشف عن شروط ومقاييس يحتكم اليها المتلقي أحياناً، فهي في موسوعة برنستون للشعر والشعرية: ((هي قصيدة تتميز بأحدى او بكل خصائص الشعر الغنائي، غير انها تعرض على الصفحة على هيئة النثر، وان كانت لاتعد كذلك، وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري بكونها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر بأنها لا تلتزم نظام الابيات (الاشطر)، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات ايقاع اعلى، ومؤثرات صوتية اوضح، فضلاً عن انها اغنى بالصورة وكثافة العبارة. وقد تتضمن قصيدة النثر روياً داخلياً، وأوزاناً عروضية ويتراوح طولها على وجه العموم بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتان) وثلاث صفحات او أربع. بمعنى أنّها تماثل القصيدة الغنائية متوسطة الطول، واذا تجاوزت هذا الطول فانها تفقد توتراتها وتصبح تقريباً نثراً شعرياً)) [2] غير ان هذه الضوابط والمقاييس التي

يصمرها هذا التعريف تصلح كثيراً على الشعر الغربي ولاسيما الفرنسي منه بشكل خاص، اما في الادب العربي فقد يجد هذا التعريف تطبيقات له في نصوص مشرقة من النثر العربي على نحو ما تلحظ في غير قليل من النثر الصوفي ذي الاشراقات الرؤيوية الاستثنائية، حتى ان مكوناتها النصية عند سوزان برنار في كتابها (قصيدة النثر) وهي: الوحدة العضوية المستقلة والمجانية والايجاز لاتصلح معايير جامعة لتجارب قصيدة النثر العربية حتى بعد تأويلها. ولما كان الصطلح مستورداً لاينطبق حقيقة على صفات النص الابداعي وخصائصه فقد اجتهد اتباعه ومريدوه والنقاد والدارسون في أطلاق مصطلحات مرادفة كثيرة منها: النثيرة والقصيدة النص والقصيدة الاجد والنص المفتوح والنص المعرفي والقصيدة الكلية والملحمة النثرية وقصيدة الومضة والقصيدة القصيرة والجنس الثالث والقول الشعري والنثر الفني والقطعة الفنية والشعر بالنثر والنثر الشعري وقصيدة الكتلة والخاطرة الشعرية والنثر المركز والكتابة الخنثى والقصيدة خارج التفعيلة والشعر المنثور وغير ذلك من المصطلحات التي تشترك في وصف النص المنفعل بكثير من الشعرية من دون ان يتضمن عناصرها الرئيسية الفاعلة تضمنا ابداعياً يلحقها بالشعر. غير ان مصطلح (قصيدة النثر) هو الذي ساد وشاع لدى المتلقين على كل مستوياتهم.

إن المسافة الزمنية الممتدة بين اول مجموعة شعرية من قصيدة النثر وايام كتابة هذه الدراسة هي مئة عام، وهذا القرن من عمر الشعرية العربية هو الاكثر خصباً وثراءً بالمعنى الفني، ذلك ان اول مجموعة عربية من الشعر المنثور (قصيدة النثر) صدرت عام 1910 تحت عنوان (هتاف الاودية) للأديب أمين الريحاني مشيراً في مقدمة مجموعته تلك أنه كتبها متأثراً بالشاعر الانكليزي والت ويتمان ويقول عز الدين المناصرة (ان مجموعة (هتاف الاودية) مزيج من قصيدة النثر ونوع آخر ربما مهد لقصيدة النثر، والمرجعية هنا هي الشعر: الامريكي والانكليزي والفرنسي. اما المصطلح (الشعر المنثور) فقد أخذه عن مواصفات قصيدة النثر عن ويتمان ولكنه تجاهل مصطلح (الشعر الحر) في التسمية التي اعتمدها وان لم يتجاهله في المقدمة النظرية (الشعر الحر المنثور) أي انه وازن بين المواصفات وبين المصطلح الحر فاختار المواصفات مرجعية له أي (الشعر المنثور) ليكون مطابقاً نظرياً مع مصطلح قصيدة النثر اللاحق، دون قصدية)[3] وقد شايع الريحاني في هذا النوع الكتابي (قصيدة النثر) ادباء وشعراء آخرون منهم: مصطفى صادق الرفعي واحمد حسن الزيات والمنفلوطي وجبرا خليل جبرا ومحمد الماغوط وتوفيق صايغ وانسي الحاج وشوقي ابي شقرا وادونيس، ويرى عزالدي

المعاصرة ان جبران خليل جبران هو الذي مهد لهولاء هذا الشكل في كتابة النص الابداعي فهو الأب الروحي لعملية التجسير بين النثر والشعر[4] واللافت للنظر ان امين الريحاني متأثر بأسلوب جبران واجتهد في تقليده، وله نص لافت في (هتاف الاودية) مهدى الى جبران خليل جبران. ولما كان جبران مهيمنا على ذائقة جيل النصف الاول من القرن العشرين فقد ظل مصطلح (الشعر المنثور) هو اللافت في تلك المرحلة التي هي مرحلة التأسيس لقصيدة النثر بدءاً من جبران المؤثر وإعلانا عند الريحاني الذي تبنى التجربة ثم الجيل الذ كتب نثراً فنياً مركزاً على نهجه، لم يصفه بعضهم بالشعر المنثور انها بصفات نثرية تقليدية احياناً.

غير أن جيل التكريس الذي اجتهد في اظهار (قصيدة النثر) بوصفها نوعاً في جنس الشعر حيناً او جنساً مستقلاً بذاته احياناً اخرى، هو جيل الستينات وتحديداً جماعة مجلة شعر اللبنانية والشهيرة في سعيها الى اشاعة مناخ شعري جديد ضمن مشروعها الحداثي في النهوض بمفهوم للشعر اعمق في حداثته يستهدف ايداع صيغ مغايرة واشكال جديدة والنظر الى الشعر بوصفه رؤيا. فقد صرح اعضاء هيئة تحريرها بان اهم انجازاتهم هو جعلهم (الشعر قضية مستقلة ونقله من اعتباره انفعالاً او وصفاً او حكمة الى اعتباره رؤيا في الوجود تستشف العالم وترسم ابعاده) [5] وهم بهذا الفهم ينفتحون بخطابهم الشعري الجديد على بعض منجزات التراث الاسلامي متمثلاً بالصوفية لان الرؤيا عندهم استشرف وكشف متخيل للغيب تتجه النفس فيه الى تخطي الحواس في محاولة استشراف المغيبات على نحو معين، كما ينفتحون على بعض معطيات الدين ولاسيما الدين الاسلامي، لان الرؤيا الصادقة لدى الانبياء والأئمة والصالحين جزء من النبوة، ومصدر فهم وعلم، كما ينفتحون على تجارب معاصريهم في الادب العربي حين اشار ادونيس الى ان جبران خليل جبران مؤسس رؤيا الحداثة والرائد الاول في التعبير عنها. . . مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح الى تغيير العالم [6] ومن ثمة فان الشاعر الذي يبدع في استشراف الواقع صانعاً افقاً مختلفاً أو مجازاً ارحب او فعلاً تأويلياً في تغيير الحياة هو شاعر الرؤيا الفاعلة في انجاز التغيير. ورأوا ان قصيدة النثر تمثل ارقى ما وصلت اليه الشعرية العربية حين انفتحت على اشكال التجريب الشعري وكانت قصيدة النثر التي مارس كتابتها بعض اركان مجلة شعر اثباتاً عملياً لنظرية التجريب[7] مع ان مجلة شعر – بحسب ادونيس – لم تبتكر قصيدة النثر إنما ابتكرت مناخها النظري، وكانت تطبيقاً له،. . . . فكانت الاطار والاساس الذي انطلقت فيه)) [8] وهذا الكلام ليس دقيقاً بالمعيار النقدي الذي كشفته دراسات في الثمانينات والتسعينات حيث

ظهر ان مجلة شعر وجماعتها انها كانوا الدعاية الإعلامية الأبرز لتجربة النثر اعني قصيدة النثر في معطياتها الغربية فكان شعرهم وشعر من نهج هذا الاتجاه في الاداء صدوراً عن تجارب شعراء غربيين وقد صرح اولهم تأسيساً امين الريحاني في مقدمة مجموعته النثرية الاولى (هتاف الاودية) بأنه يقلد واتيهان. إذ لم يكن أدونيس وانسي الحاج دقيقين في تبني التنظير لقصيدة النثر لأنهم كانوا دعاة لنسختها الغربية ومترجمين لطروحات سوزان برنار في كتابها (قصيدة النثر) الذي لم يكن مترجمها في سنوات ظهور مجلة شعر، فكان ادونيس والحاج يصدرون عن كتابها ذاك مترجمين دون الاشارة اليه، وكأن كلامهم حينها من بنات أفكارهم و ما هو كذلك. فهذا أنسي الحاج يترجم من كتاب سوزان برنار (فقرات كاملة توشك أنْ تكون حرفية من دون الوفاء بحق الباحثة الاكاديمي، وبذلك يترك للقاريء العربي انطباعاً خاطئاً مفاده، ان الافكار والنتائج التي تحتويها (مقدمات الحاج في افتتاحيات المجلة) هي من صنعه هو وهي (مسروقه عن برنار) أما أدونيس فيخلع على مقتبساته من برنار طابعاً شخصياً، حيث يعمد الى التفسير والتأويل بخلاف الذي يتقيد بالترجمة الحرفية)[9] ويبدو ان صدور الكتاب في طبعته الاولى في باريس عام 1958 أي بعد عام صدور مجلة شعر في عددها الاول الصادر في كانون الثاني سنة1957، فجاء وحياً باريسياً أَلْهَمَ جماعة شعر العمق التنظيري لـ (قصيدة النثر العربية) بعد أنْ أَلْهَمَ واتيهان امين الريحاني العمق التجريبي لكتابة الشعر المنثور او قصيدة النثر، حتى ان رفعت سلام في المقدمة التي كتبتها لترجمة راوية صادق لكتاب (قصيدة النثر)قالت: ان فاعلية كتاب برنار في الشعرية العربية الحديثة كانت فاعلية تأسيس للاطار النظري لطروحات جماعة مجلة شعر اللبنانية، لاسيما من خلال ادونيس وانسي الحاج، ورأت ان فاعلية الكتاب عربياً فاقت فاعليته في النقد الفرنسي- في مجاله الحيوي الاصلي[10]، وكأن الدراسة في مجالها الحيوي (قصيده النثر الفرنسية) كانت فعلاً ماضياً، ولكن الفعل الماضي هناك صار مضارعاً عندنا وربما قيداً مستقبلياً.

وكأن امين الريحاني حين أطلق على تجربته في (هتاف الاودية) مصطلح (الشعر المنثور) كان قريباً من الذائقة النقدية العربية مع ارتجالية المصطلح اما تكريس مصطلح (قصيدة النثر) فكان بتأثير غربي واضح وكتاب برنار مؤثر ابرز في هذا الاتجاه. وقد دافع ادونيس عن اصالة طرحه وخصوصية تجربة قصيدة النثر، حين ذكر انه (قد يقول بعضهم اتهاماً: الشعراء العرب الحديثون ينقلون اشكال الشعراء في الغرب. هذا كلام باطل. الذين يعرفون اللغة الشعرية، يعرفون ان الشكل لايؤخذ لسبب بسيط هو أنه لايوجد في ذاته معزولاً كشكل لو عاء ما، او

تشكل لآلة ما، الشكل للقصيدة كمثل الجسم للانسان: لايستعار. فالشكل دائما شكل جسد معين، قصيدة معينة. ثم ان تشكيل اللغة العربية يختلف لاختلاف مادته – الموسيقى خصوصاً عن التشكيل في اللغات الاخرى. لذلك لايمكن استعارة أو نقل شكل قصيدة اجنبية لقصيدة عربية إلا في حالة واحدة، حين تكون هذه الاخيرة مصنوعة كما تصنع آلة جامدة، فاللغة كيان لايقبل زراعة اعضاء غريبة عنه، لايقبل الا ما ينبثق منه، لايقبل ما يكون لصقا))[11] وهذا الطرح يحتمل الصواب من جهة ولكنه يجاور الصواب من جهة اخرى، فمن الصواب الذي ذهب اليه ان بنية اللغة العربية على مستوى المفردة وفي سياقاتها التركيبية ذات بثٍ ايقاعي وحسّ موسيقي تنفرد به ويميزها من غيرها حتى ان اوزانها كمية وليست نبرية وهو ما يخلق للشكل الشعري العربي خصوصية تميزه من غيره، فاذا اخذ خطاباً شعرياً عن لغة اخرى اتضح لديه وهو ما بدا مع تجارب شعراء قصيدة النثر عند من عدوها شعراً وليس الذين نظروا اليها جنساً ابداعياً قائماً بذاته صدر عن معطيات عصره الثقافية واتصل بها رؤية وتعبيراً. اما مجاورة الصواب عند ادونيس فهو في قوله بتعذر استيراد الشكل الفني للخطاب الشعري. وهو (تعذر ممكن تحقيقه) ولكن ليس في نص ابداعي انما في نص تقليدي، ولعل في ظاهرة التناص في قصيدة النثر العربية عامة ثم ظاهرة التلاص ما يشير بوضوح الى امكانية استيراد الشكل، وفي تجربة ادونيس نفسها وتجارب غير قليل من شعراء هذا الاتجاه نصوص صدرت عن استيراد الشكل على نحو لافت. وفي دراسة كاظم جهاد المعروفة (ادونيس منتحلاً / دراسة في الاستحواذ الادبي وارتجالية الترجمة) كشف عن هذا الذي اذهب اليه هنا [12].

إن شكل الاداء في قصيدة النثر يمكن استيراده من تجارب شعراء ينتسبون للغات اخرى وامم اخرى، وكان هذا جزءاً من الباعث على وصفها بالنص الكوني او المعرفي او النص المعولم. غير أنَّ هذا لا يحصل لدى النصوص الاستثنائية او الابداعية ولامع الشعراء اللافتين انما مع الكتاب الذي يكتبون بالشكل او يؤدون بالشكل ولا يصدرون عن شكل خاص بهم او يبدعون اشكال أداءٍ لتجاربهم الكتابية.

إنّ التأثر بتجارب شعراء غربيين في كتابة الشعر المنثور / قصيدة النثر ثم التأثر بالتنظير الغربي لها وسوزان أنموذج هنا جعل كتابها ومريديها يدافعون عنها ببواعثها في التراث العربي فيعيدون قراءة النفري وابن عربي والتوحيدي والسهروردي والخطاب القرآني العظيم وسجع الكهان احياناً وقد يذهبون الى المترجم من التراث السومري والبابلي والفرعوني، وكل ذلك

يعزز صورة جنس ابداعي مستقل لافت للنظر يتصف بالشاعرية وفاعلية التأويل والادهاش الخيالي والمعني الشعري المنفعل بالرؤيا والايقاعات الدلالية والموسيقية غير المقصودة، والتراكيب ذات الايحاء الشعري وغيرها مما صارت جزءاً من سمات قصيدة النثر التي تفترق عن قصيدة الشعر افتراق الرواية عن القصة القصيرة والمسرح عن السيرة والشعر عن النثر وربما هذا هو ما دفع سعيد عقل الى تقدير قصيدة النثر بوصفها خطاباً ابداعياً والنظر مصطلح (قصيدة النثر) على انه تسمية بشعة لانه لايستسيغ ان يكون النثر حاملاً جنسية القصيدة [13] وهذا الطرح جاء اثر قوة حضور قصيدة النثر على مستوى الاصدار اذ اخذت مئات المجاميع الشعرية تصدر تحت اصطلاح (قصيدة نثر) صدوراً ابداعياً له ما يبرره، وهذا التعدد اللافت في النوع والكم على مستوى النص، والتعدد في الطروحات النقدية العربية وقبلها الاجنبية، كشف عن تعدد التعريفات والشروط والطروحات التي تميز بين النثر والشعر حتى صار المتلقى امام باقة من التعريفات الباعثة على التفكير والتدبير في خصوصية قصيدة النثر بوصفها جنسا ابداعياً مستقلاً.

(3)

تعدد تعريفات (قصيدة النثر) في الطروحات النقدية صدر عن شراء النص، نوعاً ابداعاً، وكماً من التجارب، ومن ثمة فان الاجتهادات النقدية طرحت رؤاها في قراء، هذا النص الاستثنائي الجديد الذي كان مراد كتابه بحسب انسي الحاج ((اعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقل. فكما ان هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثر) [14] ولعل اشهر نظرة عملت على تعريف قصيدة النثر قول أدونيس من أنّ ((خير ما نعرف به الشعر الجديد هو انه رؤيا. . . . بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة)) [15] ان اختصار قصيدة النثر بـ (الرؤيا) هو اختصار لها في عنصر واحد او مكون رئيس هو المعنى الشعري حين يصدر عن نمط من الخطاب الاستثنائي المحتفل بالشاعرية وبأكتساب اللفظ لابعاد دلالية ورؤى تخييلية مستجدة، بما يجعل المعنى الشعري الذي يشبه ذلك الخطاب ابداعياً فنياً يضمر نمطاً من رؤيا تتعدد تجلياتها بتعدد التجارب وتنوع الاساليب، غير ان هذا الملحظ تتصف به الشعرية الحديثة عموماً في الشعر وفي الفنون الاخرى وتحتفي به قصيدة النثر باشكال لافتة. وهو يمثلها خصيصة ولا يحدها تعريفاً. ثم انه كما في تجربة قصيدة النثر يذيب الابعاد الاصطلاحية بين الشعر والنثر، ويذهب التجريب معها الى أقصاه فهي ((خلاصة شعرية لمحاولات التجريب والتجديد الشعري العربي

والعالمي، تكتسب مشروعيتها النظرية والابداعية من نقص الثنائية: شعر – نثر، باشكالياتها وتفريعاتها) [16] وهذا يعني انتاج سياقات لغوية مغايرة واساليب جديدة واخضاع معطيات القواعد القياسية للغة الى صياغات نصية جديدة، كل ذلك عبر قصيدة النثر، والكشف عنها عبر المستويات النصية لخطابات قصيدة النثر، بمعزل عن المألوف والشائع، واجتراح مقاييس نقدية جديدة انطلاقاً منها وتأسياً عليها، ((وهكذا تشرع قصيدة النثر لفرضية شعرية حداثية اكثر تقدماً، تجعل الحرية مطلباً ومآلاً دائم الولادة والتجدد. ان القوالب ليست خارجة عن القصيدة، وما يمكن ان يستخلص من قواعد نصية، يجب أنْ يستنبط من القراءة او المقاربة النقدية للنصوص الابداعية، بل أنّ القواعد ذاتها ليست مطلقة حتى الجديد منها، إذ سرعان ما تنقض بقواعد أخرى مغايرة تستجيب للانفعالات النفسية والأجواء الكتابية الخاصة بالتجربة في تحولها وتغيرها المستمر)) [17] ان القراءة التفكيكية في أصول قراءة النص الداعية إلى نص متعدد متمرد على أصوله السابقة لاتنجح مع المتلقي العربي في الوصول بقصيدة النثر الى ذائقة التلقي العامة، ولاتنجح في التأسيس لخطاب شعري منفتح على التغير، او خطاب نقدي يستوعب النص الجديد ويؤسس له او انطلاقاً منه، التفكيكية هنا تؤسس لحرية الكاتب في ابداع النص ولوعي المتلقي في القراءة، غير ان عملية الهدم والبناء في كل ذلك لاتقف على اسس فنية جمالية ذات ابعاد ومعلومة انها وصف لاشتغالات ابداعية ذات ثراء مدهش في الانفتاح على التأويل وهو ما يصل بالنص وخطابه الى الانغلاق على بنيتها.

أما التعريف الذي يراه عز الدين المناصرة شائعاً في الادبين، الانكليزي والفرنسي فهو الذي يعد قصيدة النثر ((قطعة كتابية بطريقة نثرية لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر)) [18] فهو تعريف وصفي يتصف بالجزئية أيضاً ولا يتضمن المكونات الرئيسة لها أو حتى عناصرها اللافتة، ويسحب إلى خطابها أكثر من جنس أدبي. أمّا سوزان برنار فتتبنى تعريف أولفية الذي يقول: أنّ قصيدة النثرهي: قطعة نثرية موجزة ومظغوطة ومكثفة [19] وكأن برنار قد استمدت من هذا التعريف خصائص قصيدة النثر وهي الوحدة العضوية والمجانية والكثافة. اما عبد الواحد لؤلؤة فيعرفها بأنها: ((كتابة نثرية، لاتختلف عن صفحة من النثر في شكلها، لكنها تحمل شحنات شعرية، دون التزام بوزن او قافية، وهي تختلف عن الشعر الحر في كونها، لاتقع في اشطر، تتراوح طولاً، حسب الصورة او الفكرة)) [20] وهو تعريف توصيفي ناظر الى هيكل الخطاب وليس في الشكل الابداعي لاداء النص او كيفية التعبير عن المعنى الشعري فيه. وربما كان عزالدين المناصرة اقرب الى تحديد قصيدة النثر ن وهو من شعرئها المعروفين

فقد عدها نصاً عابراً للانواع ويقترح لمن يكتبها اسم او مصطلح (نصاص) وليس (شاعر) كونه يكتسب نصاً جميلاً مكتنزاً بالشعرية، ومن ثمة فقصيدة النثر عنده ((جنس ادبي مستقل، لانها كتابة ليست شعراً وليست نثراً وهي في الوقت نفسه، شعر ونثر، ولكنها تميل الى النثر اكثر، بسبب فقدانها للبنية الصوتية، حيث ان الايقاع فيها غير منتظم، أي لاقانون له، لهذا فقصيدة النثر نوع ادبي مستقل، قديم جديد)) (21) وهذه نظرة فنية موضوعية عملت على استيعاب صورة جنس ادبي جديد تضمن خصائص فنية شاعت في الشعر وأخرى فنية شاعت في اجناس من فنون النثر، ولكن هذا الجنس (قصيدة النثر) اخذ يتشكل في تجارب من يكتبه حاملاً سمات وخصائص تحدده جنساً ابداعياً يضيف نوعاً وكماً استثناءيين لفنون النثر العظيمة. ان خصوصية قصيدة النثر بوصفها جنساً ابداعياً مستقلاً مضافاً لفنون الادب الشعرية منها والنثرية تحتفي باشتراطات في التعبير وفي الاداء اشار اليها بعض دارسي قصيدة النثر، وهي محط قراءة وتفكير، غير انها تصدر عن تجليات النص فيها، تجليات جنسها الإبداعي.

(4)

لكل جنس ادبي اشتراطات نسبية يلزم توفره عليها بصورة او اخرى، وان ضمن حقبة او جيل، لان النص الفني في هذا الجنس او ذلك يضمر اشتراطاته وتفصح عنها بنيته النصية انطلاقاً من قراءة مكوناته الفنية او بواعثه الموضوعية او الذاتية الصادرة عن فاعلية الذات الانسانية المبدعية في استقبالها واستشرافها وتمثلها للاشياء ثم في الصناعة والاداء والتعبير. وقد اشار الدارسون الغربيون لشيء من هذه الاشتراطات لعل اشهرها طرح سوزان برنار الشهير المتمثل بأفتراضها: ان تتوفر على ارادة واعية تبث فيها روح الانتظام التي تكسبها وحدة عضوية تعزز تنظيمها الجمالي. وهناك معيار (المجانية) حين تنفعل القصيدة بسلسلة افعال متتالية من دون قيود زمنية حين تصل للمتقى على انها بنية غير زمنية. وهناك معيار او اشتراط ثالث يضاف الى العضوية والمجانية هو الايجاز فهي بنية فنية قصيرة خالية من الاسهاب والاستطراد او النزوع التفسيري وكل تفيلات تقريرية تدخلها في فنون السرد (22) وعن الاشتراطات التي ذكرتها برنار (الايجاز او العضوية والمجانية والتوهج) صدر النقاد والدارسون العرب على نحو عام، الشعراء منهم مثل ادونيس وانسي- الحاج وعزالدين المناصرة والنقاد مثل صلاح فضل. مع ان النوع الابداعي الذي قاله الشعراء العرب في الستينات والسبعينات ضمن جنس قصيدة النثر انفتح على اشتراطات جديدة جاءت اضافة

لما ذكرته برنار. يرى صلاح فضل (ان قصيدة النثر التي تستحق ان يطلق عليها هذا المصطلح لابد أنْ تتوافر لها الشروط الجمالية الاتية:

1- ينبغي ان تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقوم عالما مكتملاً يتمثل في تنسيق جمالي متميز.

2- يتعين ان تكون وظيفتها الاساسية شعرية، بان تكون بنيتها اعتباطية او مجانية، تعتمد فكرة للازمنة فلا تتطور نحو هدف ولا تعرض سلسلة افعال او افكار منظمة وان استخدمت وسائل سردية او وصفية.

3- على قصيدة النثر ان تميز بالتكثيف وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية. . . فالاقتصاد اهم خواصها ومنبع شعريتها)) [23] وهذا طرح برنار المشهور نفسه، وهو ما يذهب اليه ايضا عزالدين الناصرة حين يرى ان شروط قصيدة النثر هي: [24]

1- الوحدة العضوية لان قصيدة النثر تفترض ارادة واعية للانتظام في قصيدة وينبغي ان تكون وحدة عضوية مستقلة.

2- المجانية بأن لا تكون لقصيدة النثر اية غاية بيانية او سردية خارج ذاتها ويحدد فكرة المجانية فكرة اللازمنية.

3- الإيجاز بان تبتعد عن الوعظ الخلقي وغيره والتفاصيل التفسيرية العامة اما ادونيس فقد صدر عن برنار قبل المناصرة وفضل في القول بالشروط الثلاثة الشهيرة: الايجاز والتوهج والمجانية. اما انسي الحاج في مقدمة مجموعته (لن) فقد قال: ان شروط قصبدة النثر التي تكون بها قصيدة نثر وليس قطعة نثر فنية وليس كلاماً محملاً بالشعر، ثلاثة هي: الايجاز والتوهج والمجانية، ضمن وحدة كلية تظهرها بوتقتها[25].

وهذه الشروط الثلاثة متوفرة من قبل في بعض النصوص الشعرية القديمة ذات الثراء الفني المدهش، والعناصر الجمالية الفاعلة في القدرة على الايحاء واشاعة نزعة التأويل الشعري. ثم ان القطعة الشعرية في بعض شعر القدماء والمقطوعات الشعرية ايضاً تحفل غالباً بالايجاز والتوهج والمجانية فهي من صفات المعنى الشعري الصادر عن النص الاستثنائي عامة، وقد ينسحب على مقتطفات هائلة من النثر الفني القديم. الواقع ان هذه الشروط

الثلاثة، عامة تنسحب على فنون كثيرة، كما أنها تنسحب على (قصيدة نثر) وليس على (قصيدة النثر) وشيوعها جاء من اقتباس جيل التكريس (لهذا المثلث) من كتاب برنار قبل ترجمته أخيراً الى العربية حتى ان ادونيس نقل على انه من افكاره وليس ترجمة عن كتاب برنار وهكذا فعل انسي الحاج. ثم ان ظهر اشكال كتابيه في قصيدة النثر ابتعدت عن هذه الاشتراطات، فاتجاه القصيدة الشفوية غالباً ما ابتعدت عن المجانية والتوهج واتجاه قصيدة التفاصيل اليوم خرج في كثير من نماذجه عن هذه الشروط، وفي اتجاه قصيدة النثر في الثمانينات والتسعينات الذي انفتح على التقاطات من (نثريات الحياة اليومية) اضاف سمات اخرى ولم يلتزم كتابة بالشائع، فاتصفت اللغة بفائض التعبير غير المكتنز بفائض المعنى الشعري، وبالنزوع السردي الذي دخل فضاء الحكاية حيناً والخاطرة احياناً اخرى وحتى الحكمة والمثل والمقولة حتى قاد ذلك الدارسين الى القول بتعريفات جديدة لقصيدة النثر مستمدة من الاشتراطات المستجدة التي صار كتابها يلزمون بها انفسهم او ان اساليبهم في الاداء تجنح بهم اليها، لأن الارادة الواعية للخيال الشعري توجه الشاعر الى رؤى مغايرة واحياناً صناعات اكثر يومية وان اتصفت بنزعة عاطفية سطحية احياناً صار النص اثرها خاطرة عابرة او كأنه.

والقول بأن تكون بنية قصيدة النثر اعتباطية ناتج عن فاعلية الاتجاه السريالي في قصيدة النثر، ولاسيما في تلك الكتابات التي يذهب بها الانزياح مع فوضى العلاقات الدلالية الى غير معنى شعري حتى صارت توصف بعض تجاربها بالسريالية مع ان عمق السرياليين يحتفي بشيء من الضبط في تأويل المعنى الفني ومنه المعنى الشعري، غير ان بعض كتاب قصيدة النثر كسر حتى (البوصلة السريالية) في الاستدلال على المعنى الشعري او محاولات تأويلية، فكان ان انفتحت الصورة الفنية فيها على (حدود زئبقية) يصعب عندها التوجه لاستقبال المعنى الشعري او محاولة استشرافه. حتى في الكثير الشائع من تجارب قصيدة النثر نقف على جنس ادبي حديث ليس من الشعر وان احتفى بالشعرية وليس من النثر وان احتفى بأداء نثري انه جنس ادبي جديد، يتجدد بثراء التجارب، ويتعدد في اساليبه واشكاله بتنوع مبدعيه، فأنت تقرؤه انطلاقاً منه، قد تفيد من تجارب سابقة عليه، ولكن من دون ان تتقيد بها، انه ابرز جنس ادبي انتجه العصر التقني وغذته الثقافة المعولمة.

إن الشروط المستنبطة من قراءة في قصيدة النثر، انها ترد على نحو من وضوح صادرة عن منهجية القراءة او مداخلها قبل مكونات النص، وفي كل ذلك تتسع الشرائط وتتعدد الصفات على نحو لافت.

(5)

المنهج هو ما يستدعيه النص المقرؤ وليس ما يفرضه القارئ، هو حوار منهجي بين النص والقارئ فيه يستجيب القارئ لما يريد النص قوله وليس العكس، وفي قصيدة النثر ظهرت اشتراطات وصفات بحسب منهجية القراءة. ومن ذلك فأن المنهج النفسي يستبطن الكشف عن التجليات الذاتية للتجربة الفردية، والرؤى التي تفيض بها الذات الشاعرة عبر صياغات النص حين تفيض بلغة ذات اندفاعات تلقائية فيها كثير من الاشراق وما يشبه الحدس حتى تجيء ايقاعات النص موصولة بالكشف عن نفسية الكاتب ومعبرة عن إيقاعات ذاته في توقها وضمورها وفي اندفاعها واحجامها، بما يكشف عن صفاء الطبع واتقاد الخاطر وارتفاع شاعرية الذات وشعرية الخطاب في أخيلته وإيقاعاته على نحو يشعر المتلقي معه ان تلقائية الذات تفيض من دون قيود، وتستلهم تدفق الوجدان من دون قيود، وهنا تتضح صفة الغنائية ليس الموسيقية او الوجدانية الطارئة انما شاعرية الذات المعبرة عن صفاء النفس وتلقائية الطبع وهو ما يجعل صفة التوهج صفة لافته في لغة قصيدة النثر وهو ما ذكرته برنار وسار عليه اللاحقون بعدها، غير ان المنهج النفسي هو ما يعزز الخصائص في هذا الاتجاه بشكل كبير حتى اصبحت تلك الخصائص الصادرة عن فاعلية المنهج النفسي شرطاً او ما يشبه الشرط لانها ليست لازمة انما كشفت عنها منهجية القراءة في التجارب الابداعية الاستثنائية السابقة. وهو ما سأعمل على ايضاحه تطبيقياً في الفصول التطبيقية القادمة.

وفي القراءات الاسلوبية في تجارب كثيرة من قصيدة النثر اظهار لسمات او خصائص حفلت بها لغتها، ولاسيما في مستويي: التركيب والتصوير، حيث اتصفت على مستوى التصوير بكثافة الصورة ونزوعها نحو الرمز حتى بدت احياناً ذات ايحاءات غرائبية اقتربت بها من السريالية، ولما شاعت الصورة المكثفة خصيصة اسلوبية في كثير من التجارب فقد بدت قصيدة صورة باعثة على التأويل في كثافتها. وقد اتصفت على مستوى التركيب بشيوع الجملة القصيرة المتدفقة في ايحاءاتها البسيطة في دلالتها المعجمية الباذخة خيالياً في ايحاءاتها المجازية، القصيرة في تركيبها النصي حتى صار بعضهم يقرؤها قطعة فنية صادرة عن فاعلية النثر المركز في ابداع اقوال شعرية موجزة تبعث على المفاجأة والتأويل، في ثراء المعنى في كثير من المجانية واللازمنية حتى صار التركيز على المجانية وربما الاعتباطية لا على انها صفة اسلوبية في بعض التجارب انما بوصفها شرطاً في ابداع قصيدة نثر مؤثرة. وعلى هذا النحو

سحبت القراءات الاسلوبية الخصائص النصية المتصلة بالايجاز والتكثيف في الصور والتراكيب الى القول بان الايجاز شرط في قصيدة النثر.

وفي المنهج ألموضوعاتي كشف لخصائص اخرى في قصيدة النثر / حيث سحب التركيز على موضوعاتها، سواءً منها الجزئية الذاتية الصغرى ذات المنحى (الخاطراتي) الذي صارت فيه اشبه بالخاطرة، ام الجزئي اليومي المعني بالتفاصيل اليومية على تعدد ابعادها في شؤون الحياة الهائلة، ولا سيما حين يعمد الشعراء او كتاب قصيدة النثر الى جزئيات غائبة في الحياة اليومية ويبدعون التعبير عنها بصياغة لفظية مؤثرة في ابداع المعنى الشعري الموجز اللفظ وتكثيف العبارة واللمح التصويري احياناً، ثم ان انفتاح شعراء قصيدة النثر على كل تفاصيل الحياة اليومية التي لاتحصى انفتاحاً شعرياً لم ترق الى فنية قصيدة العمود المقفاة ولا قصيدة التفعيلة، قاد الى تسمية هذه القصيدة بأنها نص مفتوح او قصيدة الشذرات الشعرية او الكتابة الخاطراتية او القطع الفية او قصيدة الكتلة او الخاطرة الشعرية، ذلك ان منهج القراءة يكشف في النص الفني ومنه الادبي الذي منه قصيدة النثر عن خصائص باح بها النص للمنهج وافصح عنها وعي القراءة النقدية وكل ذلك لايتصل باشتراطات رئيسة في هذا الجنس الادبي انها يعبر عن تعدد في التجارب التي تكتبه او تنوع في تجارب كتابه ولما كان جنساً مستقلاً جديداً فأن كل قراءة في تجربة استثنائية تكشف عن خصائص جديدة يرى بعض الدرسين في شيوعها ما يؤهلها لان تكون شرطاً في كتابتها وهي خصيصة وليست شرطاً. وأنّ المستقبل سيكشف عن ثراء فني لافت في تجارب قادمة في هذا الجنس ستفصح مناهج قراءتها عن كثير من السمات الاسلوبية أو الدلالية او التصويرية وغيرها، بما يعزز صورة النظر الى هذا الجنس بوصفه نوعاً مستقلاً مفتوحاً على الافادة من الانواع الاخرى في تكوين عناصر بنائه الاساسية في المعجم والتراكيب والايقاع والتصوير والبناء والمعنى الشعري.

وسوى النفسي والأسلوبي والموضوعاتي مناهج كثيرة جداً لان ثراء التجارب الكتابية في هذا الجنس الادبي هو ما يستدعي تلك الكثيرة. وسوى المناهج فان اليات القراءة قد قادت القراءات إلى فهوم مغايرة او جديدة او اصطلاحات محدثة واحياناً الى التناقض، لان كل جنس ادبي يستدعي بالضرورة النصية آليات لقراءته مستنبطة منه ومستمدة من ابعاد تجارية. ولذلك فان قراءة قصيدة النثر بآليات قصيدة العمود المقفاة قاد الى تناقضات ثم بآليات قصيدة التفعيلة الحرة قاد الى فهوم جديدة وطروحات مغايرة احياناً.

من ذلك ان قراءة الايقاع في قصيدة النثر بما تذهب اليه دلالة الايقاع في الشعر الموزون عامة الى القول بالايقاع الداخلي وهو اصطلاح لا يحمل كفاية نصية ذات فعل نقدي تشيع مقبوليته بين المتلقين، لان ايقاع قصيدة النثر ايقاع نثري وعناصر الايقاع الداخلي الواقعة خارج الوزن والقافية تلك الشائعة في قصيدة الوزن ليست هي كل الايقاع الداخلي انما جزء ضئيل فيه.

وآلية الكتابة السطرية بلفظ مفرد او بجملة شائعة في قصيدة التفعيلة المستمدة اصلاً من الشطر الشعري او البيت المدور في قصيدة العمود المقفاة تلك الالية التي خضعت لكثير من الاعتباطية وغير قليل من الفوضى وضعف التوزيع الدلالي للاسطر والكلمات في الاسطر، قادت الى نظر بصري طارئ وليس بصيري فني يحسب هذا الشكل المجاور في قالبه التسطيري لـ (شعر التفعيلة) شعراً هو نوع في جنس الشعر او لون في كتابة الشعر. في حين هو جنس كتابي ابداعي ينتمي الى مسلة النثر العظيمة متحرر من قيود الشعر منفتح على روحها الشاعري وعمق تجلياتها الفنية والجمالية، ادهاشاً او تأويلاً.

وأنّ قراءة قصيدة النثر في ضوء صدورها عن نزوع تصويري هائل يضيف احياناً الى الشعر اساليب تصويرية وطرائق في ابداع المعنى الشعري لانقرؤها بالفاعلية ذاتها في الشعر الموزون، قادت اليه تلك القراءة الى اعتبارها نوعاً كتابياً في جنس الشعر، وليس جنساً ادبياً مستقلاً او نصاً عابراً للانواع بسبب من افادته اللافتة من انواع كالشعر والقصة والحكاية والخاطرة وغيرها.

إنّ آليات القراءة النقدية في العمل الشعري كثيرة، ولها ابعاد معلومة في التعاطي مع المتن الشعري، وربما كان لها بعد شبه ثابت، غير ان قراءة قصيدة النثر في ضوء الابعاد المعلومة لآليات قراءة الشعر الموزون او جنس الشعر عموماً قاد الى ظهور اتجاه لافت واجهته قصيدة النثر هو موقف (الضد / التأييد) فهناك من يعترف بها نوعاً في جنس الشعر او لوناً كتابياً فيه وهناك من يعدها جنساً ادبياً مستقلاً بذاته، وسلبية من يعدها لوناً في كتابة الشعر انه يحسبها تطويراً لآليات كتابية وهي ليست كذلك لانها ليست كقصيدة التفعيلة التي جاءت تطويراً لقصيدة العمود المقفاة. وسلبية من يرفضها انه يقرؤها بآليات القصيدة الموزونة وهي ليست شعراً غير موزون، انما هي نص ابداعي يمثل جنساً ادبياً قائماً بذاته وهي اضافة لفنون الادب ربما فاقت في حضورها الشعر الموزون في تجارب معينة. وفي المكتبة النقدية المختصة بقصيدة

النثر العربية نقرأ مواقف تتارجح بين (الضد والتأييد) ذات طروحات عريضة ورؤى نقدية متابينة.

(6)

انطلقت مواقف الرفض او الضد من قراءة هذا الجنس الادبي في ضوء آليات جنس مجاور له، قريب منه، على تماس فني معه هو الشعر وحين نعرض لمواقف الرفض او الضد، يلفت نظر القراءة موقف شاعرين كبيرين هما محمود درويش و ادونيس. فاما درويش فيطلق على (قصيدة النثر) التي يكتبها مصطلح (نص) كما في نص (مزامير) في مجموعة (احبك او لا احبك) وكما في نصه المطول الذي صدر في مجموعة او كتاب مستقل تحت مصطلح (نص) عنوانه في حضره الغياب صدرت طبيعته الاولى عن دار الريس سنه 2006. فهو يراها جنساً ابداعياً مستقلاً هو (نص) وليس شعراً ولا (قصيدة نثر). اما ادونيس فيسمى ما يكتبه ضمن شكل (قصيدة النثر) خواطر، ومجموعته التي نشرها متفرقة في مجلة الكفاح العربي تحت عنوان (من دفتر الخواطر) مع ان بنيتها النصية ولغتها في الوصف والتعبير وفاعلية التأويل من جنس قصيدة النثر، إلاّ انه فيما يبدو كان مدركاً لخصوصية المصطلح (قصيدة النثر) ووجد ان الاقرب هو مصطلح (الخاطرة) وهو وعي دقيق بالمصطلح في حينه الا انه لاحقاً اشاع مصطلح (قصيدة النثر) وساهم في اشاعته، على الرغم من تردده بين مصطلحي (خواطر) و (قصيدة النثر) وللمتلقي ان يتأمل هذا النص الذي كتبه تحت مصطلح (خواطر) اذ يقول فيه:[26]

ايامي الماضية

اقصر من ان تصل اليك

لن ابعد منك:

باي سرٍ ألتقينا؟

××××××

لانملك الريح، لكنها لنا

لايملكنا الموت، لكننا

×××××

قلبنا كل له لغته الخاصة

كيف يحدث اذن،

ان يكون لجسدينا كلام واحد؟

xxxxx

كان لقاؤنا شمساً

مع ذلك

حبنا غامض وكله ليل

وجسدنا غابات بلا نهاية

xxxxx

جسدك الحر الذي يأخذني

ويمضي

لماذا لا ارى نفسي دائماً

على شاطئك

ربما اطلق عليها مصطلح (خواطر) لانها في عمومها انثيالات خاطر منفعل بصياغات ذات نسق شعري حيناً، وفاعلية تأويلية احياناً اخرى،مع الافادة من تقنيات الجملة القصيرة المكثفة في بناء مقطع قصير ذي خصائص تصويرية يغلب شيوعها على الخطاب الشعري عامة، فضلاً عن ان الجملة في السطر تستقل بإيحائها الدلالي فتكون اعمق في تعبيرها حين تكتب في صورة سطر شعري، بما يجد المتلقي معه ان فيض الخاطر مع التجربة افاد كثيراً من بعض تقنيات الشعر الحر وصدر عن خيال شعري في كثير من مقاطعه.

إنّ هذا الشكل من الاداء شاع تحت مصطلح (قصيدة النثر) في الثمانينات والتسعينات ويشكل ظاهرة عامة يتعامل معها النقد الادبي بوصفها (ظاهرة النص الموجود) وقد انقسم الشعراء والنقاد في تعاملهم مع ظاهرة (النص الموجود) قسمين، أولهما قسم الضد وثانيهما قسم القبول بالنص الظاهرة.

ترى نازك الملائكة انها نص نثري صدر عن التأثر بالروح الأوربية المصطنعة، وأنّ تأثير تلك الروح في الذائقة العربية سيجرف الاساليب القديمة ويثور على الاوزان والقوافي

والاساليب والمذاهب وستتجه الألفاظ الى داخل النفس وأنّ كثيراً مما يكتب تحت ذلك المصطلح يخلو من أي اثر للشعر ويقع في دائرة البدعة التي لامسوغ لها [27] وهذه القراءة تعترض على المصطلح وكذلك على النص الادبي. اما عبدالملك مرتاض فيرى ان قصيدة النثر ليست شعراً اذ لايرى شعرية للنص الشعري من دون العناصر الإيقاعية بوجهيها الشائع في الاوزان والقوافي وبعض التراكيب النصية ذات الاثر الايقاعي، او الاقل شيوعاً مما تنفرد به الاساليب الإبداعية عند هذا الكاتب او ذاك الشاعر ويرى ان مصطلح (قصيدة النثر) مهزوزُ لما يتفق النقاد على استقامته وصلاحه للاستعمال ويذهب الى ابعد من الاعتراض على المصطلح ليجادل في فنية النص متسائلاً عن عمقها الشعري وافتقارها للثراء الفني الجمالي الباعث على الادهاش فيقول: (لقد اعنتُ نفسي اعناتا شديداً كيما اعثر على مافي نصوص ما يسمى بـ (قصيدة النثر) من جمال فني او تصوير مدهش او من تعبير طافح او من فيض شعري عارم، فلم اجد الا الضحالة والسذاجة والركاكة والتصور [28] وهذا انفعال نقدي غير مستقص للتجارب الحقيقية في هذا الجنس الادبي، وغير معمق لاشكال اشتغالها كما اتّضحت عند (ادونيس وانسي الحاج ويوسف الخال ومحمد المانوط وتوفيق صابغ وعباس بيضون وقاسم حداد وسليم ركات وكاظم الحجاج وعباس بيضون وطالب عبدالعزيز) وغيرهم كثير من التجارب التي اشاعت اتجاها ثرياً في عناصره الشعرية وآليات اشتغاله الفنية. فضلاً عن أنّ الحكم النقدي يجب ان يأتي عن قراءة التجارب الجديدة والاستثنائية وليست الضعيفة والا فان الضعيف في العمود والتفعيلة أكثر من أن يحظى. والشاعر الاردني ابراهيم الخطيب بعدها جنساً نثرياً خالصاً وهي جنس ادبي ثالث، سوى الشعر والنثر والى هذا يذهب شعراء ونقاد كثيرون منهم: نادر هدى من فلسطين وحبيب مونسي- من الجزائر والدكتور ضياء خضير من العراق محمد سليم من الاردن وعادل الاسطة من فلسطين[29] والذين أنكروا انطلاقا من رفض المصطلح حين قرؤوه بوعي الشعر الموزون، او اثر قراءة النماذج الرديئة وهي كثيرة، او بسبب من انفتاحها حتى عند رموزها الكبار على طرائق في كتابتها كانت فضفاضة غير ذات فن، كل أؤلئك وجدوا ما يبرر طروحاتهم، ولعل أقوى مبرر للطرح الرافض أو غير المعترف بها نوعاً من جنس الشعر هو كثرة النماذج السلبية في اشتغالها الفني الضعيف او الذي لا يرقى حتى إلى النثر البسيط في أخيلته وفنيته، فهذا انسي- الحاج يورد في مجموعته (لن) قصيدة نثر عنوانها (مجيء النقاب) جاء فيها في مقطعها الاول:[30]

((جاءت الصورة ؟ / لماذا تتأخر. . كلا لم تجيء. . لم تجيء؟ / وكيف اتجنب النظر ؟ من ينقذني من آلام الرحلة ؟ / أين ؟ / وراء. . . في الوراء في الوراء. . . وراء الصوت. . . الليفة. . . اللب، الصلب. هل أتخلى ؟ / متأخر. ارفع الجلسة. . . أؤجل. لم أكلف. لم أنا ؟ / فليدفعوا. فلأطمح للصورة)).

إنّ نسبة هذا النص الى الشعر بمفهوم القدماء على وفق مواصفات العمود المقفى او بمفهوم المحدثين على وفق مواصفات التفعيلة، نسبة غير ممكنة وان نسبتها الى قصيدة النثر بصورتها التي بأت تتضح ملامحها ومعطياتها نسبة غير ممكنة أيضاً. ولكن هذا الاشتغال تعبير عن انفتاح شعراء قصيدة النثر على مطلق طرائق التعبير من دون التقيد بحدود بعينها انها الاداء الحر المفتوح ضمن نوع ادبي جديد هو جنس كتابي مستقل، هويته الحرية في ابداع نص ادبي مفتوح يستثمر كتابه تقنيات مستفاد من فنون كثيرة ابرزها فن الشعر.

وأنّ مريديها وكتابها يحتفلون بمقبوليتها انطلاقاً من مساحة الحرية التي يبيحونها لانفسهم عند انجازها او بين يدي ابداعها ولهذا فهي بحسب ادونيس مجرد تمرد يقود الى ابداع حيناً ومحاولات لتجريب اشكال تعبيرية جديدة [31] غير ان المبالغة في التجريب تفضي الى التغييب واضعاف النوع الادبي / ولهذا لانعدم ان نجد من رموزها من يثور عليها رافضاً التجريب السلبي الذي يفصلها عن وعي متلقيها، فهذا شوقي ابو شقرا يقول: ((ان قصيدة النثر الآن، بدل ان تكون عنصر تحرر وركض إلى الأمام ومرتقى جودة إذ بها تصبح سجناً وحائطاً وفخاً كبيراً وحبالاً تشد الافكار وتربطها وتعطلها وتفسدها. كنا نشكو من الوزن، إنّه اسار وسلسة جديدة، فإذا هو يعود قالباً للمواهب !! ما السبب في هذا المرض ؟ هذه الجرثومة ؟ لا أدري الأن كيف افسرها ؟ ولكنني اضع الحق على بعضنا، وعلى اننا من حيث التوجيه كنا مقصرين)) [32] كأن (أبو شقرا) اذ ينعى نتائج حرية المبالغة في التجريب، يتوق الى النص الابداعي ذي السمات الاسلوبية المائزة والخصائص الفنية اللافتة والاشكال التي تميزه من غيره، وتتيح للقراءة النقدية أنْ تكشف عن التجارب بما يجعلنا نستشرف التجارب المستقبلية بدل الضياع في دوامة التجريب، واضاعة دم قصيدة النثر بين دماء فنون كثيرة واشكال أداء شعري متعددة، فيستعصي بعد ذلك تحديد محددات انفرادهِ وخصائص تميزه جنساً ادبياً مستقلاً ولو على نحو نسبي. إذ لاينجز المبدع ما يميز به تجربته من دون انفراد تلك التجربة بآليات اشتغال وموجهات تأويل ومحددات شكل ومميزات نوع.

فإذا شعراء قصيدة النثر في العقدين الاخيرين وكذلك نقادها او منظروها يجتهدون كل بحسب نوع تجربته في إنجاز نص أدبي يحفل بما يميزه في ضوء محددات وبالرجوع إلى مقومات وموجهات، ومنهم من يعدها نوعاً في جنس الشعر وسوادهم الاعظم يعدونها جنساً ادبياً مستقلاً اما مصطلح(قصيدة النثر). فاصطلاح لا يذهب في معناه هنا إلى دلالة قصيدة في الشعر الموزون انها الى قصدية الكتابة الفنية لا إلى كونها شعراً، ومن ثم فـ (قصيدة النثر) اصطلاح مجازي لايراد به جنس الشعر انها شعرية القصد وهذه الشعرية نقرؤها في السيرة والقصة القصيرة والرواية وغيرها ولكنها تتكثف مقتربة من الشعر في قصيدة النثر.

وهناك كتابات عملت على تأطير التجريب واحتواء الاشتغالات الكثيرة بالقول في انواع قصيدة النثر. فيورد بول شاوول في دراسته (مقدمة في قصيدة النثر العربية) تسعة انواع لهذا الجنس الادبي لعل أبرزها [33]

1- **قصيدة النثر ذات الملمح السوريالي** التي يصدر فيها كتابها عن التأثر بأسلوبية الاداء وكيفية ابداع المعنى الشعري، وهو اتجاه له حضور لافت.

2- **قصيدة النثر الصادرة عن الاختزال او الايجاز،** وهو اتجاه شاع في قصيدة النثر الغربية ثم كان له حضور ايضاً في قصيدة النثر العربية، حتى عدت اكثر الدراسات الايجاز عنصراً قارّاً فيها واحياناً شرطاً في ادائها الفني.

3- **قصيدة النثر الخارجة عن التنميط،** وهي اتجاه في تجارب كتابها غير ملتزمين بحدود معينة، وكأنهم ينزعون الى التجريب الدائم، وقد ظهر حتى عند المشهورين مثل انسي الحاج وتوفيق صايغ والماغوط وغيرهم.

4- **قصيدة النثر التوليفية،** وهي اتجاه تجارب معينة في كتابتها تجمع بين التأثر باكثر من فن، واحياناً باكثر من اسلوب في الاداء، فقد ترد جمل موزونه وجمل اخرى تتضمن قوافي، بما يكون التوليف عنصر اشتغال فني وليس مجرد تجريب تأثّر بفنون أدبية أخرى.

5- **قصيدة النثر الايمائية** التي يجتهد فيها كتابها بالصدور عن اساليب في الايحاء بالمعنى الشعري يرد الرمز والكتابة واساليب المجاز والاسطورة وغيرها مما يجد المتلقي معها الشعري متصفاً بالادهاش موحياً بثرى المعنى منفتحاً على التأويل، وغالباً ما كانت هذه القصائد موجزة في بنائها، مكثفة في صورتها.

6- **قصيدة النثر المطولة**: وهي اتجاه يضمر كتابه التعبير عن منجز من تجربة شعرية قائمة على نص ذي خصائص ملحمية او حكائية أو سردية ووصف شعري، يقوم على البث الشعري الواصف اكثر من قيامه على الايحاء الموجز في مقاطع قصيرة، لعل قصيدة (صور) لـ عباس بيضون انموذج في هذا المنحى يحتفي بخصائص شعرية مدهشة.

7- **قصيدة النثر القصصية**: وهي نمط القصائد النثرية التي افاد كتابها من تقنيات السرد الحكائي او بعض عناصر السرد القصصي بما جاءت التجربة فيه محتفية في شعريتها بعناصر اداء قصصي.

ثم ان القول بأنواع قصيدة النثر بحسب تقنيات الادء المهيمنة عليها يتسع إلى أنواع كثيرة، ربما يصعب معها التصنيف الدقيق، ويجعل محاولة تصنيفها تقع في دائرة التعميم. وكل هذا يشير الى انفتاحها على طرائق الاداء واتساع اشكال التجريب فيها بوصفها جنساً ادبياً مستقلاً غير محدد في مقوماته او آليات ابداعه كالشعر العمودي المقفى وشعر التفعيلة الحر. بما يجعلها ((ظاهرة فنية، ظاهرة فنية وسوسيو – ثقافية صاعدة باطراد في المشهد الثقافي العربي، الاخذ بدوره بالاعتراف التدريجي بمشروعيتها وحقها في الوجود كخيار فني، لا كبديل)) [34] وفي كل ذلك تتعدد التجارب في كتابتها بما يجعلها بين يدي الذاكرة النقدية نصوصاً مفتوحة، ومجال قراءة وتحليل دائمين، فهو مجال بكر لتعدد تجاربه وقلة الدراسات المعمقة فيها. غير ان بعض الدراسات تذهب الى قراءتها اطلاقاً من كونها ازاحة لشعرية العمود المقفى والتفعيلة وبديلاً عنها، وهذا مذهب في القراءة تغيب معه ذاكرة الاعتراف بالابداع المختلف، ولم يكن يوسف حامد جابر دقيقاً حين ذهب الى هذا المعنى في دراسته (قضايا الابداع في قصيدة النثر) حين أخذ جازماً بصواب هذه النظرة إذ قال:

((بات من المؤكد أنّ قصيدة النثر، تشكل تحولاً جذرياً في عالم الشعر، الذي هو جزء من عالم اشمل هو عالم الفن، وجذرية القصيدة النثرية انطلقت من إزاحة الاشكال السابقة عليها او الموازية لها)) [35] ثم ان قراءتها انطلاقاً من ازاحة التجارب السابقة، لايحقق لها بالضرورة حضوراً ابدعياً.

وهناك من يحددها باعتبار بعض مكوناتها الرئيسية كالمكون الايقاعي والمكون التصويري والمكوّن السردي وغيرها، ناظراً في كل ذلك الى مفهوم المكون وصورة تحققه

النصي في الشعر العمودي المقفى او في شعر التفعيلة وهذا تحديد ينقصه تحديد المكون انطلاقاً من النص اعني قصيدة النثر حتى لايقرأ نصاً بآليات جنس ادبي مختلف عن جنسه، كالشعر جنس ادبي، قصيدة النثر جنس آخر مختلف، وليست نوعاً في جنس الشعر، والا فأن قراءتها بآليات نقد الشعر ذاتها وبأشكال تحققها في الشعر تقود الدارس بالضرورة الى القراءة تحت عنوان (مغالطات الخطاب) كما حصل في دراسة رشيد يحياوي (قصيدة النثر العربية / او خطاب الارض المحروقة) حيث يذهب الى ان القول بالايقاع في قصيدة النثر انما هو مغالطة اذ هو غير موجود بالفعل لان الايقاع الداخلي غير متحقق نصياً فيها والقول به يؤدي الى ان يصبح ((مبحث الايقاع في قصيدة النثر (سلعة) يحمل فيها كل ما خطر على ذهن الباحث من مكونات لغوية ونصية ونحوية ودلالية ونفسية. . . وسيؤدي ذلك في التطبيق الى تخريجات غير مقنعة)) [36] اذ ذهب الى ان قصيدة النثر منه تخلت عن عناصر الايقاع العامة لم تعوضه بايقاع داخلي، والقول به هو مجرد اجتهادات شخصية ليس لها من تحقق نصي في الواقع ولا يمكن القول بايقاع داخلي تعويضاً عن الايقاع العام اذ هو غير موجود في قصيدة النثر الا بقدر وجوده في بعض فنون النثر الاخرى.

كما ذهب يحياوي الى ان القول بتكثيف الصور الشعرية في قصيدة النثر تعويضاً عن عناصر اخرى قول غير دقيق لانه سحب المتلقي الناقد الى وصف هذا الجنس الفني بانه قصيدة صورة مع ان فنية الصورة فيها لاترفع كثيراً على عمقها في بعض فنون النثر الفني المركز. ويرى يحياوي ((في اقتراح الصورة بديلاً تعويضاً لغياب الوزن وبعض شروط الشعر الرئيسية اقتراحاً غير مناسب، ويرى الا يتم الانحراف الى مبحث الصورة في قصيدة النثر بوصفه تعويضاً بل بوصفه تمثلاً للغة الادبية وخلقاً لها، لايقاس بالكم او بالمناظرة بقصيدة الوزن والتفعيلة. وعلينا بعد ذلك ان نقوم باختيارات اجرائيه لضبط تعاملنا مع الطالع الفضفاض للصورة، وان نراعي في دراستها صيغ تعالقها بالمكونات الاخرى للنص[37] ثم ذهب يحياوي الى ان هيمنة بعض عناصر السرد على كثير من تجارب قصيدة النثر لايعوضها عن افتقارها لعناصر الشعر الفاعلة فنياً ثم ان السرد غير الشعر وكل منهما متميز من الاخر ومصدر السرد هو النثر وتفوق بعض تجاربها في توظيف السرد لايرتفع بها الى فضاء الجنس الشعري، ثم يذهب الى القول (السرد في قصيدة النثر نوع من التميز، لكننا لاندرج تميزه المفترض ضمن ابدالات السرد الشعري عامة، وألابدالات النصية خاصة، دون ان نعتمد في ذلك على فرضية القاعدة النثرية للسرد ولقصيدة النثر[38] ومن ثمة فان قراءة قصيدة النثر

بوصفها نوعاً في جنس الشعر او تطويراً له او ازاحة لحضوره في الذاكرة يحيل القراءة النقدية فيه بالصورة الى الصدور عن لغة النقد التي تعمقت في دراسة المتن الشعري الموزون فتأتي طروحات: الازاحة والتعويض والتطوير وتجديد مفهوم المصطلح وغير ذلك، على حين تستدعي قصيدة النثر قراءة عمودية متأملة لا بوصفها ازاحة للشعر العمودي، وقراءة حرة في متحققاتها النصية ولا بوصفها ازاحة للشعر الحر، انما بكونها جنساً ادبياً ذا ثراء ابداعي في عناصره الفنية وبواعثه الثقافية العامة ومكوناته التي تشهد تطوراً وتحديثين مستمرين. ومن ثمة فان ماتحتاجه قصيدة النثر، بوصفها جنساً فنياً، هو المنهج الذي يتعمق لكل تجربة في كتابتها، آليات قراءة مستنبطة من التجربة ذاتها ومن تحققاتها النصية، وتؤسس لدلالتها انطلاقاً من النص وليس من نص مجاور او سابق.

(7)

هناك طرح يميز بين الشعر المنثور الذي كان عند امين اريحاني وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وفؤاد سليمان وغيرهم من الجيل التأسيسي الاول (وبين قصيدة النثر عند جيل التكريس مثل توفيق صايغ وانسي الحاج والمانوط وجبرا ابراهيم جبرا وشوقي ابو شقرا وعصام محفوظ وعباس بيضون وغيرهم. اذ يذهب محمد جمال باروت في دراسته (الشعر يكتب اسمه / دراسة في قصيدة النثر في سورية الى ان الشعر المنثور قام ((على بث دفقة من الحيوية والحركة الداخلية، في مناخ اللغة والتأليف الايقاعي مابين المفردات. اما قصيدة النثر فقد قامت على تحويل علاقات اللغة، وتغيرها ومنحها دلالات جديدة. انها تطمح الى انجاز لغة جديدة وشعر جديد. . . لان البنية التركيبية والرؤية التخييلية تميز تماماً قصيدة النثر عن الشعر المنثور المتشكل من خلفية احادية، اما ان تكون رومانتيكية او صوفية او سوريالية وغير ذلك [39] وهذا الطرح النقدي على وجاهته لايعبر عن وجود فارق بين الشعر المنثور وقصيدة النثر انما هي وصف نقدي يحتفي بصواب كبير في رصد الفارق بين تجارب جيل التأسيس في كتابة قصيدة النثر وجيل التكريس، وذلك ان الرصد النقدي سيكشف عن خصائص تميز جيل التسعينات من جيل التكريس الستيني وجيل التطوير السبعيني، وهكذا في المستقبل ستنفتح قصيدة النثر على تجارب في تطوير واثراء طرائق الاداء فيها وكيفيات ابداع المعنى الفني، ليس بوصفها نوعاً في الشعر، ولا ان الشعر المنثور غير قصيدة النثر لان الامر هنا تطور في دلالة المصطلح، انما بوصفها جنساً ادبياً مستقلاً يمر بمراحل تطور وتجديد.

إنّ قصيدة النثر بوصفها جنساً ابداعياً مستقلاً عن النثر الفني المركز في اكثر تجاربه اشراقاً وجمالية وعمقاً وتأثيراً، وأنّ عمق الوعي الثقافي العام وشموليته اللتين يعيشهما الأديب المعاصر عملتا على توجيهه الى هذا النهج وهذه الطريقة وهذا الاسلوب في الكتابة والاداء الذي صار معروفاً تحت مصطلح (قصيدة االنثر) فهو جنس اوجدته ضرورة التعبير، ولو لم يظهر تحت هذا المصطلح لظهر تحت مصطلح مجاور، وسيتضح في المستقبل مع تراكم التجارب اتضاحاً لايخرج عن هذا التصور او يجاوره، وان اجتهادات كتابه ومنظريه تكرسه جنساً ابداعياً وليس شعراً، ولعل ما قدمه انسي الحاج من تنظير في مقدمة مجموعته (لن) وتداوله الدارسون والنقاد بالقراءة والتحليل يذهب الى هذا القصد. وان تفريقه بين الشعر والنثر في الاجابة عن سؤال مفاده (هل يمكن ان نخرج من النثر قصيدة) تفريق يؤدي الى وصف الكثافة الشعرية في قصيدة النثر، وقد خرج رشيد يحياوي من محاجة انسي الحاج بأنه:

1- حد بالمقايسة: فالنثر والشعر قياساً الى بعضهما يتحدان بالاختلاف، كل طرف عن الآخر. فالشعر يقصد به ما كتب خارج النثر. وبخلاف ذلك النثر.

2- حد بوسائل التعبير وطبيعته: أي تبني الحد اللغوي الكلاسيكي: النثر مفرق محلول ومبسوط، والشعر مجموع ومنظم ومقتصد.

3- حد بالسكون والتوتر: النثر سكوني والشعر متوتر.

4- حد بمرجعية الواقع: النثر زمني ظرفي، قيمة عابرة، والشعر غير زمني وغير ظرفي، وقيمة خالدة.

5- حد بمرجعية الذات: النثر نتاج الوعي والعقل، والشعر نتاج العمق النفسي.

6- حد بالاهداف والعلاقة بالاخر: النثر اخباري اقناعي برهاني واعظ والشعر اشراقي ايحائي. يقدم للاخر مادة تتوجه نحو فكره وعقله والشعر يقدم له مادة تمتلكه (40).

وكيفما حد الدارس او الناقد قصيدة النثر لابد له من ان يميزها ليس تطويراً في جنس الشعر او تجديداً فيه ولا الغاءً او ازاحة انما بوصفها جنساً ابداعياً يصدر عن مقومات تنسب لبنيته الادائية، ويتضمن خصائص تضمر بنيته التعبيرية، ويحتفي بسمات تميز تجربته عند ذاك الاديب او هذا وفي هذه المرحلة او تلك، وان حضوره الكمي في فضاءآت الالقاء الشعري ومهرجاناته العامة والخاصة على انه خطاب شعري لايجعله جنساً شعرياً انما هو (قصيدة

النثر) هو نص ابداعي تتيح له سماته المتحركة ان يكون مقروءاً في فضاءآت تلقي الشعر لأن حرية التلقي في العصر الحديث وتعدد موجهات التذوق تتيحان له ذلك ان بنيته النصية والكم الهائل من الذين يتعاطون كتابته والقاءه نصاً ابداعياً تتيحان له ان يكون ديوان العصر الحديث، لان النص الابداعي اليوم هو ديوان العرب وليس الشعر، وان المهيمن على اشكال النصوص اليوم اعني الذي سيهمن غداً هو قصيدة النثر.

(8)

قصيدة النثر تجربة ادبية فنية في ابداع نص ادبي معاصر هو جنس مستقل اصطلح عليه بـ (قصيدة النثر) وان مايعني القراءة النقدية بعد شيوعه نصاً ادبياً وشهره تجاريه عالمياً وعربياً واتضاح خصائص ادائه وتعبيره ومكونات انجازه النسبية هو تأمل تجاربه في تحققها النصي واشتغالاتها الفنية الجمالية للكشف عمن يكتبها مقلداً، او مستعداً صورة نص نثري قديم او معاصر او مجتراً اساليب غيره اتباعاً واستنساخاص، ومن يكتبها فاتحاً فيها نهجاً جديداً، وكاشفاً عن تجربة في كيفية ابداعها بما يتيح للقراءة اثره ان تتأمل وان تحلل وان تكشف لتظهر الاضافة الادبية التي جاءت بها هذه التجربة او تلك. وان من يكتبها مقلداً او مستعيداً انما يكتبها على وفق شكل للاداء معلوم وشاع فهو يستنسخ ويكرر وهذا واقع له حضور كمي كبير في قصيدة النثر، صار الدارسون والنقاد يعرضون لها تحت مصطلح (الاستنساخ في قصيدة النثر) اما من يكتبها مبدعاً شكلاً في طرائق ادئها او كاشفاً عن اسلوب متميز في اظهارها للتلقي العام او الاستثنائي فأنما يكتبها ضمن شكل من الاداء جديد ومن ثمة لابد من التميز بين اتجاهين في كتابة قصيدة النثر: الاول هو شكل الاداء حين يجتهد الاديب في انجاز نص ابداعي يؤسس من خلاله لتجربته الفنية وسماتها النائزة، لان شكل الاداء متعدد من تجربة لاخرى ومن كاتب لاخر، وان تجربة عباس بيضون هي شكل في الاداء غير تجربة سليم بركات فهي شكل اخر وغير توفيق صائغ فهو شكل ثالث وغير طالب عبدالعزيز وهكذا تتعدد اشكال الاداء. والثاني هو اداء بالشكل حيث يكتب كثيرون نصاً ادبياً ضمن مجال او اصطلاح (قصيدة النثر) ولكنهم في الواقع يؤدون فقط مستعدين في ادئهم اصوات غيرهم والحان سواهم وهؤلاء لايضيفون سوى منجز فني ذي نسخ مستعدة من تجارب ماضية، توسع فضاء قصيدة النثر وتشيع اضواءها ولكن بنجوم مطفأة. وستعمل هذه الدراسة على الكشف عن بعض ملامح هذين الاتجهين في قصيدة النثر العربية اعني اتجاه

(شكل الاداء) واتجاه (الاداء بالشكل) مع ان الاول منهما نوع واستثناء والثاني استعادة وتكرار، وغير ان القراءة النقدية لابد لها من استعراضها، كشفاً وتحليلاً واستشرافاً.

اولاً: أشكال الاداء في قصيدة النثر العربية

إنّ المساحة ضيقة أمام كتاب قصيدة النثر لانجاز شكل اداء متميز لكل تجربة استثنائية، لأن التراث حافل بنصوص نثرية متميزة فضلاً عن انها حاجة للتعبير عن رؤية شعرية مغايرة بأساليب او طرق لابداع الرؤيا الشعرية، بمعنى ان للكاتب هنا مطالب بابداع معنى شعري يتعذر ابداعه او انجازه عبر جنس ادبي اخر او نوع شعري كالعمود المقفى او التفعيلة. ان كاتب قصيدة النثر مطالب بتجاوز المألوف في كتابة استثنائية ، فهو يكتب جنساً ادبياً اضطرته إليه ضرورة التعبير عن المعنى الشعري الجديد الذي صدر عن تجربة جديدة ومعطيات مرحلة مختلفة، هو جنس مختلف في عصر مختلف ومن ثمة فالكاتب مطالب بانجاز متميز لان سمة التعدد والتميز والاختلاف ذات حضور لافت في منجزات المرحلة الراهنة في كل الفنون ومنها الاداب، لان سمة التميز حاضرة في كل العلوم الانسانية المعاصرة، في العلوم الصرفة والعلوم الانسانية، في كل الحقول المعرفية، انسان اليوم يعيش عي عصر متغير، في عصر مدهش في تغيره وفي تغيراته، كل الانسان فيه يعيش يومه وقد اضاف للغد شيئاً جديداً، وكأن الجديد اليوم بالضرورة سيكون غير جديد في الغد القريب، الانسان اليوم مأخوذ بالتعبير على وفق اشكال اداء متغيرة ومتعددة في تغيراتها ومن ثمة فقصيدة النثر ليست بمعزل عن المحيط العام لكل ما يدخل في تعبير المرء يعيش كاتب قصيدة النثر وعياً ابداعياً تصب فيه وتغذيه روافد كثيرة، منها الغربي ومنها العربي، بدأً من نشأتها الاولى، ((فقد كانت قصيدة النثر نتيجة لتطور الكتابة، الاوربية الامريكية لذا فان الضرورة تبرز من اجل انتاج) قصيدة نثر) عربية. تستمد جذورها من التجربة التخيلية في القرآن، ومن التجربة الرؤيوية في رسائل التوحيدي وابن عربي ومواقف النفري ومخاطباته وانجازات جبران. وفي ذلك يجب اعادة قراءة التراث الكتابي العربي، انطلاقاً من رؤيا جديدة، وموقف جديد [41]. وهذا يعني بالضرورة الابداعية أنّ كتاب قصيدة النثر الاستثنائيين سيعيشون حالة ابداع غير تقليدي مع كل تجربة في كتابة هذا الجنس الادبي، لأنّ الرافد الذي يغذي وعيه والرؤيا التي يعيشها لاوعيه والباعث على التعبير عنهما سيقضي الى كتابة نص مختلف. ولهذا فقد كانت قصيدة النثر مع جيل التأسيس شعراً منثوراً كما عند امين الريحاني، ولكنها مع جيل التأسيس أيضاً صارت قصيدة نثر اكتسب سمات متعددة، بدءاً من ملامحها عند جبران خليل جبران الى

حضورها عند امين الريحاني الى كتابتها باشكال اداء مختلفة بحسب التجارب الجديدة عند جيل التكريس: محمد الماغوط وانسي الحاج وتوفيق صايغ وشوقي ابي شقرا وجبرا ابراهيم جبرا وادونيس وقاسم حداد وعباس بيضون وسركون بولص والبير اديب وبول شاوول وسليم بركات وعبدو وازن وطالب عبدالعزيز وشربل داغر وسيف الرجبي وامجد ناصر وغيرهم كثيراً جداً وفي كل هذه التجارب صار المتلقي امام نصوص كشفت عن اشكال أداءٍ كثيرة جداً، حتى أنّ القراءة النقدية المتأملة، قد تكشف في التجربة الواحدة عن اشكال غير قليلة، فهي أرض خصبة وآفاق مفتوحة وعناصر لحرية التعبير تتيح لكلام قصيدة النثر ان يزدهر، ولاسيما أنّها انطلاقاً من جيل الستينات / جيل التكرييس أخذت ملامحها العربية وخصوصيتها الادائية تستقل اكثر وتتميز من النثر بفنونه ومن الشعر بأشكاله، أعني عند من يعدّها جنساً ادبياً وليس نوعاً في جنس الشعر. حتى ان ادونيس رأى ان جيله في العقد الستيني ((تبنى (قصيدة النثر) انطلاقاً من ثلاثة مبادئ مستقلة عن مفهوماتها الفرنسية وهي:

أ- شعرية اللغة العربية لاستنفاذها الأوزان على الرغم من كمالها وغناها فنياً وان هذه اللغة تزخر بامكانات تعبيرية وطرائق وتراكيب لانهائية.

ب- ابتكار طرق واشكال اخرى للتعبير الشعري تواكب الطرق والاشكال القائمة على الوزن بما يغني اللغة الشعرية العربية وينوعها ويعددها وفي هذا أثراء للمخيلة وللذائقة أيضاً فقصيدة النثر تجريب جديد في حقل اللغة.

ت- الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم، وفي وضعها على خريطة الابداع الكوني))[42].

إنّ الطرح الادونيسي هنا محل نظر، من جهة ان التنظير متأثر بالتنظير الغربي عن قصيدة النثر ولعل تنظيرات سوزان برنار المؤثر الابرز في هذا الاتجاه عربياً ومن جهة ان المتن الكتابي مازال في جزء منه متأثر بتجارب كتاب قصيدة النثر الغربيين غير ان الجديد هنا هو اتضاح ملامح جنس ادبي جديد يمثل اضافة نوعية للشعرية العربية بمعناها العام، وستسهم تجاربها في تطوير آليات قراءة المتن الشعري القديم وفي منهجية قراءة الشعر الحديث، وأن الصراع في اجتهادات كتابه ممن يعده شعراً وممن يعده نصاً أدبياً ثم الصراع طروحات نقاده سواء رأوه شعرا أم نصاً ادبياً، ذلك الصراع يسهم في اذكاء روح القراءة في المتن الشعري وفي تطوير منهجية قراءته، ويسهم في بلورة جنس ادبي جديد صارت أشكال ادائه الفنية تتسع

وتتعدد، وبدا جنساً ادبياً قريباً من روح العصر وعولمة الثقافة والحاجة الى الحرية الابداعية والى السعي الابداعي والمنهجي لبناء ضوابطها وتأشير أبعادها، بشكل نسبي في الأدء أو مرحلي في التعبير. حتى صارت تربة الجنس الادبي الجديد تتغذى من مصادر عربية ومراجع ثقافة عالمية.

إنّ أهم مايميز قصيدة النثر في مستواها الإبداعي ذلك الانفتاح على أشكال الأداء، لأنّ حرية الصدور عن مكونات أداء غير مقيدة بقواعد وحدود ومكونات معينة تلك الحرية تتيح تكثيف الشعرية، وبحسب ريفاتير ((فإنّ ما يميز قصيدة النثر إنّها رحم ذو وظيفتين بدلاً من واحدة، ذلك الرحم يولد الدلالة كما في كل شعر، ويولد ثابتاً شكلياً خالصاً، الى درجة ان هذا الثابت يكون متهادياً مع النص وملازماً للدلالة))[43]

إنّ الآخر الغربي المختلف نبّه العربي الموغل في التقليد، إلى النص المختلف إلى النص غير التقليدي حتى صار المعاصر يوغل في التراث للدلالة عما يقدم عليه من انجاز ادبي بتأثير غربي، على الرغم من ان الغربي يقول الجديد تعبيراً عن عصر جديد، ويقول المختلف ترجمة لوعي مختلف، أمّا العربي في قصيدة النثر فقد أخذ المصطلح ومفهومه والتجربة ومعطياتها والقراءة النقدية وطروحاتها من الغربي ثم ما إنْ انتبه حتى رجع إلى أصوله يصدر عنها، وإلى تجاربه يصدر عنها مفصحاً عن خصوصيته في إبداع هذا الجنس الادبي، فلم تعد قصيدة النثر اليوم بعد ثراء تجاربها العربية وانفتاحها بأشكال أداء كثيرة الا جزءاً من تطورات الشعرية العربية، وجزءاً من جديد الذائقة، تأثر بالثقافة العالمية من جهة وانفتاحاً على التراث بنوع من قراءة جديدة، واشكال نظر متعددة الى مرجعية ذلك التراث من جهة أخرى وقد يلفت نظر الدارس أنّ اشكال الأداء تعددت في قصيدة النثر انطلاقاً من مكوناتها العامة، فعلى صعيد المعجم هناك أشكال أداء اظهرت، نص الصورة الغامضة ونص الصورة الموحية ونص الشرح اليومي ونص اللغة الايحائية ونص اللغة الاشارية وغيرها. وعلى صعيد الايقاع، هناك: نص الايقاع الداخلي ونص الايقاع الغنائي وغيرهما وعلى صعيد التراكيب هناك نص الوحدات المتكرره ونص الجملة القصيرة ونص المشهد ونص الحوار وغيرها وعلى صعيد البناء هناك نص البناء الدرامي ونص البناء القصصي ونص البناء التراكمي ونص البناء المقطعي وغيرها. وعلى صعيد الصورة هناك: نص الرؤيا ونص الاسطورة ونص الخرافة ونص الصورة الرمزية وغيرها. ولما تعددت اشكال الاداء في التجارب الكبيرة مع قصيدة النثر العربية، فسأعرض بالقراءة النقدية الموجزة لسبعة محاور بوصفها اشكال اداءٍ او آفاقاًمتعددة وتلك المحاور هي:

الرؤيا والاشراق الصوفي والشاعرية والايجاز وانزيحات الخيال المتوهج والايحاء والمكونات. مستعيناً بنماذج من نصوص (قصيدة النثر) لشعراء وادباء كتبوا هذا الجنس الادبي باللغة العربية.

1- الرؤيا بوصفها شكلاً في الاداء:

الرؤيا انجاز شعري يستشرف الفعل ويكشف عنه في سياق تعبيري فني الى الانجاز اقرب منه الى مجرد التصوّر. وليس من وعي انساني موجود الا والرؤيا مرتكز فيه فاعل وباعث لديه نافذ التجليات، لأنّ الرؤيا غالباً ما تكون سر الإنجاز الباعث لأي معطى إنساني أو فعل بشري غير تقليدي في كل الحقول المعرفية وكل الاجناس الفنية، غير أنّ الرؤيا في الشعر لها خصوصية فن الشعر، كما أنّ الرؤيا في علم تجريدي صرف كالرياضيات لها خصوصية ذلك العلم. كأن الرؤيا قرين لوجود الوعي الانساني الناقذ المؤثر، وتتسع الرؤيا في كل حقل معرفي باتساع اشكال الانجاز والاضافة فيه. والرؤيا بلعث على الاداء الشعري، لايصدر نص شعري مؤثر الا عن بصيرة من رؤيا نافذة، وان تعدد اشكال الاداء في الشعر كاشف بالضرورة عن معانٍ للرؤيا متعددة، وفي قصيدة النثر يرتكز الادهاش على الرؤيا ويصدر تعدد وعي ادهاشي حدسي يعيشه الرائي / كاتب قصيدة النثر ويصدر عنه في انجازه نص قصيدة النثر، ولما كانت الرؤيا في قصيدة النثر ((خروجاً عن الاشكال الفنية المألوفه الى اشكال غير محددة بقالبية جاهزة، وكانت تمرداً على سلطان (النموذجية الفنية) ودخولاً في اشكال غير معروفة، وموقفاً من العالم، وشكلاً من اشكال الوعي الفني له)) (44)، فقد افاض ذلك على كتابة قصيدة النثر بأشكال اداء متعددة، اذ كان باعثاً عليها ونهجاً اليها، وليس هروباً من واقع انما نفاد لواقع مغاير او انجاز لواقع جديد، وان وسائل ابداع المعنى الشعري الاستثنائي عناصر في انجاز للرؤيا والتعبير عنها عبر النص.

وكثيراً ما اثار جيل التكريس ولا سيما اصحاب مجلة شعر اللبنانية الى ان اهم انجاز حققوه ((هو جعل الشعر قضية مستقلة ونقله منى اعتباره انفعالاً او وصفاً او حكمة الى اعتباره رؤيا في الانسان والوجود تستشف العالم وترسم ابعاده)) (45) وهنا انفعل باستلهام وحي الخلاص من تناقضات العالم، ومحاولة خلق لغة نص جديدة عبر بناء ينزع الى الوعي الدرامي النافذ، فجاءت نصوصها موغلة في البحث عن خلاص ومتأملة في دراما الواقع ومستشرفة معاني عبر صياغات شعرية يتعذر قراءتها بوعي يتسلح بآليات قراءة النص الشعري التقليدي، لان كتابها يقولون: ((ان القصيدة حين لاتكون مرآة تنقل صور حياتنا

المأساوية القلقة. اذن ماذا تكون ؟ اذا لم تكن هذا النضج الخاص من ذات الشاعر التائهـه في الماورائيات في اسباب الوجود والحياة. اذن ماذا تكون ؟ فاذا كان الشاعر هذه معاناته فكيف تكون وجوه قصائده (46) ان نزوع كتاب (قصيدة النثر) الى تأمل (الماورائيات) واستشراف المستقبل شعرياً بما يشبه الحدس والاشراق الصوفي جعله يتقمص دور النبي أو العارف أو الرائي أو المتصوِّف، ولهذا فقد ((تم ربط الرؤيا في الشعر [وفي قصيدة النثر خاصة] الرؤيا ذات الجذري الديني الشمولي، بدءاً من رؤى المتصوفة رجوعاً إلى رؤى الكتب السماوية وانتهاءٍ برؤيا جيل الستينات في الشعر، واذا كانت الرؤيا تحيل إلى معرفة قلبية بالغيب، فان الدمج بين الدلالة الدينية والشعرية خلق التباسات تخص شعر الرؤيا، فتم الاعتقاد بأن الرؤيا تتعلق بضنون وارتجاليات نبوئية كيفما اتفق. . والتفريق بين (رؤية) و(رؤيا) من اجل اعتماد (الرؤيا) للشعر و (الرؤية) للفكر والواقع)) (47) ومن معطيات ذلك تميز (قصيدة النثر) بكونها قصيدة رؤيا واظهار البواعث التبريرية عند القراءة النقدية لجموح الخيال والايغال في لغة الحدس ولغة الاشراق الصوفي ولغة (الرمز النبوئي) حتى دخلت في خطابات صار معها المعنى الفني بعيداً عن وعي المتلقي وصارت القراءة النقدية تستدعي التسلح بعمق فلسفي ومعطيات نفسية تخييلية وغير ذلك مما هو صعب على غير المتخصص او المختص. . . !!!.

وهنا صارت قصيدة النثر رؤيا، وبرز فيها اتجاهان تناولهما دارسون عديدون هما: رؤيا الخلاص والرؤيا الدرامية. في رؤيا الخلاص ينزع الكاتب الى المواجهة لتحقيق الذات الشاعرة، للانتصار لها على القلق والاغتراب لتحقيق شيء من الانبعاث في مواجهة اشكال الغياب، فالخلاص توق الذات للاكتمال في اشكال من الاداء الشعري متعددة، واشكال الخلاص كثيرة جداً في رؤيا قصيدة النثر منها الارتفاع على الراهن بما يشبه اكتمال الذات أمام نقصان الواقع. يقول بول شاوول في نصه الطويل (بوصلة الدم) (48)

أمد حواسي في الحظة النارية
اتدفق على بريق الصوان
اتموج سنابل من الفرح في حقول الكلس
طفرة عصافير من الحلم تشرق وتتقلص
(يهشمون قساتهم كي ينسوا المرايا)
لحظة النسيان تفتح الذاكرة.

إنّ لغة (امد.. اتدفق.. اتموج.. تشرق.. تهشم.. تفتح..) في مواجهة لغة (اللحظة النارية.. حقول الكلس.. تتقلص.. ينسى..) ايحاء بالنزوع الى الاكتمال، وتوق للخلاص عبر رؤيا شعرية تمثلها لغة خاصة عبر انساق غير تقليدية، قد تبدو مفككة بانقطاع ولكنها متصلة بنسغ الرؤيا الشعرية الذي امد لغة النص بانسجام فني جاءت اثره شكلاً في الاداء والخلاص هنا عبر رؤيا ذاتية. وقد تكون رؤيا الخلاص موضوعية تصدر الذات فيها عن قراءة الاشياء ومحاولة تعريفها برؤيا خاصة.. رؤيا شعرية، كما في قول درويش في نصه الكبير(في حضرة الغياب):(49)

الكسل: اجتهاد ومهارة. افرغ القلب مما يزيد عن حاجته الى الخفقان...

الزمن: نهر سلس لمن لاينتبه اليه.. وحشي شرس لمن يحدق اليه...

الهاوية: هي اغواء الاعماق وجاذبية المجهول...

السعادة: مادة روحية يختلف على تعريفها من يتفقون على ان الحظ موهبة...

النسيان: هو تدريب الخيال على احترام الواقع بتعالي اللغة..

الوداع: هو الصمت الفاصل بين الصوت والصدى. اما الصوت فقد انكسر....

إنّ تعريف الاشياء انطلاقاً من رؤيا الخلاص في سياقات قصيدة النثر نزوع شعري منفعل بالفنية يتوق الى تحديد الاشياء إظهاراً لحرية الذات الشاعرة المنفعلة من اسر التحديد، النص عند درويش هنا حرية ورؤيا خلاص والاشياء حدود يعبر ابعادها كاشفاً عن حضوره العالي من دون ان يقع في اسرها.. انها رؤيا خلاص فني يتمثلها درويش عبر هذا النص.

وقد يصدر عن رؤيا الخلاص الكاتب الرؤيا حين يستحضر فاعالية قصيدة النثر في جزء او اجزاء من مشاهد روائية، كما في رواية (ديوان النثر البري) للروائي ابراهيم الكوني حين عمل على استيحاء عالم الصحراء لآفاق روائية وبأساليب من خطاب شعري مدهش، كان الروائي يصدر في مواجهة الصحراء صدوراً شعرياً باحثاً عن الخلاص أو راسماً طريقه عبر رؤيا فنية ذات نبض شعري باعث على التأويل، فاعل في ادهاشه. يقول في بعض مشاهد الصحراء واصفاً :(50)

((يتوقف السراب عن العدو... يتراجع العراء... يبل الافق. تقترب سماء من الارض، ويسكت الكوكب الصحراوي ليتصنت... يستمر الموال الابوي الفاجع طويلاً. وعندما يتوقف يهرب العراء من العراء... يتولد الافق من الافق.. يركض السراب

ويتلاعب بلسان اللـؤوم والسـخرية. . . تبتعـد السـماء في الفضـاء. وتهـرب الصـحراء. . . وتلبس المتاهة قناع القساوة والصرامة. . .)) هذا (وصف رؤياوي) تحاور فيه (الانا) وتقصر الرؤيا عن الاحاطة به / الا ان شعرية الوصف جعلت الموصوف متحركاً والواصف مهيمناً عليه في شكل من الاداء الشعري في نص روائي بدت ذت البطل فيه تنجز رؤياها في خطـاب الرواية توقاً للخلاص ليس من الصحراء / المكان انما من الصحراء / المعنى.

إنّ رؤيا الخلاص في قصيدة النثر ان كانت نصا او قصيدة قصـيرة أو روايـة او قصـيدة شعر او غيرها مما في معناها الفني الرؤيا تشيع في اشـكال مـن الاداء الشـعري هائلـة، يسـهل الاشارة اليها ويصعب استقصاؤها.

اما الرؤيا الدرامية فهي الأبعد مدى والأوسع افقاً والاشـمل في مـديات التعبـير لأن النزوع الدرامي في قصيدة النثر شائع، نوعاً وكماً، وهو يفتح للرؤيـا الشـعرية طرائـق تعبـير، واساليب في استدراج المعنى الشعري وإغوائه، تنفتح على ابعاد الحياة اكثر، وهنـا تسـتجيب لنزعات الذات الشاعرة من الطفولة الى المراهقة الى الثورية إلى التأملية، وهنـا تتعـدد اشـكال الاداء، فالرؤيا الثوريـة القلقـة عنـد ادونـيس تنفـتح عـلى اشـكال اداء كثـيرة فيهـا: اليـومي والتاريخي والرمزي والأسطوري والخرافي والوهمي والمتخيل وغيرها. والرؤيا الثورية القلقة عند الماغوط فيها: العفوي والمأساوي والعبثي والمتشائم والمهرج والحكيم وغيرهـا. وهكـذا ينجز كتاب قصيدة النثر عبر الرؤيا الدرامية اشكال اداء هائلة مرة على صعيد الـنص الواحـد وأخرى ضمن تجربة كاملة في سياقات مجموعة كاملة كما عند درويش في (في حضرة الغيـاب) وادونيس في (الكتاب أمس، المكان الان) وانسي الحاج في (الرسولة بشـعرها الطويـل حتـى ا لينابيع) وسركون بولص في (الحياة قرب الاكروبول) وطالب عبد العزيـز في (مـا لايفضـحه السراج) وحتى يمكنني القول: انه لاتخلو مجموعة نصية من (قصـيدة النثـر) بـدءاً مـن جيـل التكريس حتى كتابها في مطلع الألفية الثالثة من الاتجاهين الرؤيوين اعنـي حركيـة الرؤيـا في قصيدة النثر عبر رؤيا الخلاص والرؤيا الدرامية. ثم ان تعدد معنى الرؤيا ومعنى النظر اليهـا وفيها اسهم في اثراء اشكال الاداء اكثر، فهناك مفهوم رومانسي للرؤيا وهناك حدسي وكشفي واستشرافي وتنبؤي وتصوري ذاتي ومنهجي فني تنفعل به التحققات النصية وابتكاري خيالي ومضموني معنوي وخيالي لاشعوري وغيرها وكلها فهوم تمثلها وتعبر عنها نصوص كثـيرة في تجارب من قصيدة النثر ذلك ان الرؤيا في هذا الجنس الادبي نهج ابداع ووعي بـالمعنى وكيفيـة في الاداء اشاعت اشكال الاداء.

2- الاشراف الصوفي كونه شكل أداء:

يمثل الإشراف الصوفي الرافد الرئيس لتعدد اشكال الاداء وثرائها، ذلك أنه انتقال الشاعر بالرؤيا الشعريه عبر الاشراق الصوفي من أبعاد الرؤية الحسية المرئية أو المسموعة أو المشمومة أو المنطوقة أو المتذوقه أو (اللمسية) إلى رؤيا تفارق الحس وتستشرق اللامرئي وربما تغامر فتدعي الغيب، هي معنية بما وراء الأشياء، فإذا كان الصوفي قد عاش روحياً وربما جسدياً ايضاً حياة مختلطة، حياة مغامرة جديدة مثيرة ومدهشة فاخذ بالتعبير عنها بلغة مختلفة عبر كلام صوفي جديد غادر فيه وعي الالفاظ المألوف وسياقات انتاج المعنى المعروفة ليبتكر معاني جديدة بدلالات من لفظ جديدة وبأساليب وطرائق في ابداع المعنى الفني المستشرف للواقع الصوفي جديدة هي الاخرى فأن كاتب قصيدة النثر استلهم هذا البعد من الشاعر للصوفي والكاتب الصوفي استلهم شيئاً من الروح الصوفي فأخذ يكتب نصاً مختلفاً بأساليب تتصف بالجدة وهو ينزع نحو الكشف عن العالم الآخر وليس العالم المباشر، منتقلاً من العناية بالعالم المباشر إلى ماورائه، من الجسد الى الروح ومن اللفظ الى معان جديدة لذلك اللفظ ومن الرؤية إلى الرؤيا ومن طرق انتاج المعنى المألوفة إلى طرق أخرى تبعث على التأمل للكشف عن المعنى، واول خصائصها الغموض والعناية بفائض المعنى. ولما كان الاشراق الصوفي جزءاً من التراث العربي الاسلامي فقد وجد الكتّاب النثريون في استلهامه صدوراً عن أصل تراثي غير اعجمي، عن نسغ يضرب بجذوره في ذاكرة الوعي المعي للعقل العربي إذ يشكل رافداً ادهاشياً، كأنهم كانوا في ذلك الرافد يدفعون عن هذا الجنس الأدبي الجديد تهمة الصدور عن التراث الغربي فقد صار الإشراف الصوفي بما يتصف به من الايجاز والتكثيف والرؤيا النافذة في استشراف المعنى الكامن خلف الاشياء او في غيبها – صارذلك الاشراق في نصوصهم – بديلاً عربياص او كأنه لمسه الايجاز والتوهج اللتين نادت بهما سوزان برنار شرطين في قصيدة النثر الفرنسية فالاشراق رافد في قصيدة النثر العربية يبعث التعبير من خلاله او عبر الاتصاف به على ابداع اشكال اداء كثيرة، فقد يسرد في بعض النصوص تجلياً خاطفاً كما في شكل قصيدة المقاطع النثرية القصيرة وقد يرد فيض اشراقات متصلة كما في تجربة خير الدين الأسدي في (اغاني القبة) وتجربة انسي الحاج في (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) حيث افاض استلهام الابعاد الروحانية الصوفية على لغة النص بمعان ذات ثراء تأويلي خاص، وفتح التجربة على اكثر من شكل ادائي. واحياناً يجمع بين روحانية البعد الصوفي وابعاد المعاناة الحياتية الصادرة عن شؤون حياة كأنها لانهائية، ذلك أنّ الاشراق يشبه

القصيدة او النص في قصيدة النثر من جهة استعصائه على التحديد أو التعريف الجامع المانع. فقد يقصر حد الحدس الذهني الخطف وقد يتسع حد الفيض الوجداني الذي يستغرق فعلاً حياتياً ممتداً على ارض الواقع، وقد يقترب من السريالية أو كأنه هي، وقد يتّسع ليكون صدوراً عن اللاوعي وايغالاً في محاولات استشراق البعيد او المجهول وهكذا ينفتح اداء قصيدة النثر عبر الاشراق الصوفي على اشكال اداء كثيرة لعل اشهرها، تجربة اورخان ميسر في مجموعته (سريال) حيث كان الاشراق الصوفي في تجربة (السريال) متمثلاً في النزوع السريالي حيناً وفي الايغال بالاشتغالات الغيبية وتكثيف عناصر الوعي الشعري بأساليب ادهاشه لطيفة في معطياتها الفنية، بما كانت الصوفية فيها خافتة والسريالية حالية حتى كأنه تبنى السريالية في بعض ابعادها المتطرفة، كانت الرؤيا الشعرية في (السريال) تتطرف متصوفة للتعبير عن هم الانسان المضطهد المعذب الانسان المغيب المكبوت، الانسان الضائع، كانت شكلاً في الاداء الشعري غير مسبوق، والسريالية مصدرها الرئيس، والاشراق الصوفي ظل يستشرفه المتلقي بعد تأمل في ابعاد التجربة.

غير أنّ خير الدين الأسدي في أغاني القبة كان الأنموذج الأنصع لفاعلية الإشراق الصوفي في قصيدة النثر العربية في المرحلة بين جيل التأسيس الريحاني وجيل التكريس الادونيسي أو الستيني ظن حيث صدر في كتابتها عن حسن تمثل للاشراق الصوفي، بما بدا فيه نصه ممثلاً للرؤيا الصوفية لدى كتاب قصيدة النثر، فهو يعدها: تجربة روحية يفيض بها اللاشعورالمستعر ويخنس الوعي، وقد ترك المتلقي يسبح فيما يشبه المناخ الصوفي العام الذي استوحى منه، ورأى نتاجه ذاك شعراً صوفياً منثوراً هو من معطيات الغيبة اكثر منه من نتاج الوعي المباشر، كما يصرح في مقدمة (اغاني القبة) ((لقد استطاع الاسدي ان يؤسس النثر في بنيان تصويري وايحائي في بنيان قصيدة، قد يكون جبران او الريحاني وصلاً الى ملامح هذا البناء ولكنهما لم يجسداه فنياً، لم يجسداه في اطار قصيدة نثر هذا الذي يفرق كثيراً بين ان نجد في (اغاني القبة) قصيدة نثرية متكاملة، في حين لانجد ذلك فيما قدمه جبران او الريحاني)) [51]، وكأن خير الدين الاسدي اخذ قصب السبق في عدة ابعاد اولها: انه اول من صرح بمصطلح (شعر صوفي منثور) وعد تجربته في الاغاني صدوراً عن ابداع ذلك وأنّه أول من كتب قصيدة صوفية ليكشف عن فاعليتها في ابداع اشكال اداء متعددة في هذا الجنس الادبي الجديد. وأنّه أوّل كاتب لقصيدة النثر تنبه إلى استنباط مقومات شكلها الفني انطلاقاً من تحققاتها النصية فجاء الطبع في صياغة اللغة يبدع الايقاع، وسياقات البنية النصية تنتج الفاظها الخاصة،

وفاعلية اللغة الصوفية بدءاً، حتى في التراث منفتحة على اساليب تخييل وابداع تصويري مدهشة.

وقد كتب في مقدمة (اغاني القبة) مايبدو كأنه اول بيان لقصيدة النثر، اشار في بعض طروحاته الى ان قراءتها تستدعي احياناً مصطلحات مستمدة من جنس هذا الخطاب، وان تذوقه يكون بمعزل عن مجسات التذوق السابقة، اذ رأى ان لشعره الصوفي المنثور: (لغته ومصطلحاته، كما له آفاقه وأجواؤه تلك التي مسحتها يد الفن، وفوّقها ازميل الخيال، واشتجرت غمائم السر في طواياها، فهي اذن رسالة خاصة الى نفوس خاصة. . . ليس في وسع السواد – وان ثقف – تذوقها، والنفوذ الى مطاوي الجمال فيها. فشرعته هذا الشعر الترابي المموه الطاغي: شعر اليقظة، يجعجع للحطام، ويتردى في المادة))[52] قصيدة النثر عنده عربية في صدورها لم تظهر عليها آثار قصيدة النثر الغربية، بل آثار قرآنية حيناً وآثار صوفية احياناً اخرى. فأما الآثار القرآنية فتبدو في هيكلية في بناء (أغاني القبة) إذ يسمي النص بـ (السورة) وهي اصطلاح قرآني. ويتبع كل سورة (نص نثري / قصيدة نثر) بفقرتين: اولاهما (فقرة الشرح) التي تفتح للمتلقي المعنى. والثانية (فقرة التأثر) التي تفتح للمتلقي بواعث المعنى وعناصره واحياناً تبدو كاشفة عن (آليات التناص) التي صدر عنها: ((في الاولى يفسر مفردات النص السورة. التي تحتاج الى شرح وفي الثانية يقوم من تلقاء ذاته بارجاع الاشارات والرموز الواردة في (السورة) الى مصادرها الاساسية، مثل اشارة مأخوذة من حافظ الشيرازي واخرى من حديث قدسي وثالثة من البسطاني)) [53].

تذهب رؤيا الصوفية الى فاعلية التجسيد، حين يقرب المطلق من حواسه كما فعل كثير من الشعراء المتصوفة من قبل: يقول بعض سوره / نصوصه: [54] حلواً في غائم الجبال / رأيت الله / سمعت الله / شممت الله / طعمت الله / لمست الله / . . . هناك في ظل سنديانه الجبل سمعت وقع اقدام الله قد لفت إليها، وغمرتها بليل القبل فرفعني بيده، وضمني وضممته، حتى غاصت حلمات الاثداء / واغضى جبريل ذكريات الوصال، ياما أندى، وياما انظر / ظلال زهو النور في لازورد السماء).

في الحب الصوفي هنا تقترب الحواس من تأمل المطلق / فتطل على معانيه عبر صفات حسية لاتدركه الرؤيا الصوفية الا بها تأويلاً لاحقيقة ومعنى لاحساً، بما يكون الاشراق الصوفي هنا لغة محبة خاصة.

وفي نص آخر هو (سورة أياز) الحب الصوفي بالروح خارج خريطة الجسد وابعاد الحس، لتقصد الحب بوصفه معنى ازلياً متمرداً على أوقات الحواس ولحظات اللذة الغائبة.

وفي أغاني القبه اكثر من شكل أداء، فهناك شكل الاشراق الصوفي القائم على تجسيد المطلق عبر تكثيف عناصر البث الشعري بالرمز والمجاز، كما في النص السابق، وكما في نص / سورة (اياز) الذي تحضر فيه آليات تناص مع الخطاب القرآني ولغة الوجد الصوفي في تراكيبها وفي صياغاتها الرمزية والمجازية. وقد جاء في نص / سورة اياز: (55)

باسم الله مجرى سفينتي في بحر المرام

وباسم الله مرساها في شاطي السلام

الله اكبر، الله اكبر، إنّ الصلاة في محراب حاجبيك لاتجوز الا أنْ يُتَوضّأ بدم القلب

فتعالِ يا حلوة: واجل بسحر عينيك ظلمة الجوى

لتنفجر جنان القلب فأظل منها على صباح بهيج

تعال / فخزانة الفؤاد تنثر تحت اقدامك هالات الشعر

وهافيات الاشواق

تعال، تعال، فقد ارسلت من عيني وهي سلسل النور

رفيق منى وشعاع غرام يقبل وسيم عزتك .

لاشك ان المسافة الجمالية بين لغة النص الصوفي الاصل، فاعلية وتمثل فاعليته في لغة الاسدي هنا، مسافة تبعد بها نوع التجربة وحقيقة معيشتها عند المتصوفة، وتوضحها حقيقة التأثر ببعض اشراقاتها التي يعيشها المعاصرون او يستلهمونها. ولهذا يكشف ذلك التأثر او تلك الفاعلية عن شكل آخر في لغة (اغاني القبة) هو شكل الرؤية العقلية، اسئلة العقل، كما في سورة الاشراق: (56)

(العقل ما العقل ؟ ما هذا الكائن الدهي ؟ / العقل حسير جبان، يتقلب في مظلم الاحاسيس / ولايجرؤ ابداً ان يقرع باب السر / العقل دلو من غربال، لايمد عالمنا الاشراقي ببلالة / وحسبة هو ان جرعة من خمر الارض تطوح به / عوالم العقل كلها لاتلقي شعاعاً واحداً على هيكل الحقيقة العظمى. دع ذا وسل قلبه: هل عرف العقل نفسه) هذا الخطاب شكل آخر مختلف عن سواه في سياقات (قصيدة النثر الصوفية) كما يسميها الاسدي،

لاحتفاله بالسؤال المباشر، وبحثه عن الاجابات العقلية المعولمة، وصناعة الاسئلة صناعة قلبية، غير انه شكل يمهد لارتفاع عوالم الذات على مقدمات العقل، ولارتفاع فيض الوجدان على آليات العقل المباشرة.

الاشراق الصوفي كان – ويبقى – باعثاً رئيساً لدى شعراء قصيدة النثر لابداع اشكال اداء كثيرة بحسب ما تتسع لها عبقرية الكاتب وتجتهد في ابتكارها، كما في مجموعة انسي الحاج (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) اذ يبلغ الدعاء الصوفي ذروة الاشتغال الفني ولا سيما في المقاطع الاخيرة. وفي غير قليل من شعر ادونيس نزوع للكشف عن معان شعرية مدهشة بصياغات غير تقليدية يختفي اللفظ فيها بفائض من معنى جديد تصدر عنه رؤية صوفية متأملة ورؤيا صوفية يجتهد الشاعر في ان يحرر لها عقال العبارة.

3- الشاعرية موجِّه اداء:

إذا كانت الشعرية في بعض اوجهها هي العناصر او المقومات التي تؤلف فنية العمل الفني وادبية العمل الادبي / وان احتفال النص بالشعرية هو ما يجعله محط انظار القراءات التأويلية، فان الشاعرية احساس الفنان بمعنى الفن واحساس للأديب بمعنى الأدب، وذلك الاحساس الذي اذا استطاع ان يجليه عبر عمل ابداعي استثنائي، فستكون عناصر ذلك العمل مجلى الشعرية ومؤداها. فالشاعرية: احساس الذات بالاشياء وفيض الوجدان في التعبير بلغة ترسم الواقع بكثير من فائض من معنى الاشياء الجميل، ليكون الجمال والاحساس به ابرز معاني الشاعرية. وفي النصوص الأدبية يكون الاحساس بالاشياء عبر فائض الاداء الجمالي للغة هو مجلى اظهار الشاعر، ومرتكز التعبير عنها، من دون التركيز على انتاج مقومات ادبية يؤدي انتظامها الواعي الى بناء مقومات ادبية او عناصر اداء جمالي معلومة. انما هي حرية الاحساس بالجمال في الاشياء تفيض به الذات الشاعرة عبر لغة طبع صافٍ لتبدع نوعاً من خطاب أو جنساً أدبياً يفيض بالشاعرية ويتصف بها بقوة، تلك الحرية في قصيدة النثرهي الباعث الذاتي الاول على شاعريتها وليس بالضروة شعريتها. ولما كانت الشاعرية سمة في كثير من الاجناس الأدبية فقد ارتكزت عليها كثير من تجارب قصيدة النثر، حتى قاد فائضها إلى انتقال النص من شاعرية في الاحساس بالاشياء وتوصيفها جمالياً الى التعبير عنها شعرياً بلغة المقومات الشعرية، فيكون كاتب قصيدة النثر أو كاتب النص قد انتقل من نصٍّ منفعل بالشاعرية وصادر عنها إلى نصّ شعري، وهذا يتّضح في تجارب كتّاب

قصيدة النثر التي تجمع بين فائض الشاعرية والاداء الشعري بمقوماته المعلومة، وهـذا ظـاهر للتلقي في تجارب كبيرة من قصيدة النثر حتى كان الشاعر يجمع بين الشعر الحر وقصيدة النثـر عبر انتقالات من الاداء بالشكل الشاعري لشفافية اللغة وجماليـة التصـوير الى الاداء بالشـكل الشعري الموزون الذي يتقلد القافية احياناً، ويبدو لي أنّ الشاعر في هذا اعنـي كاتـب قصـيدة النثر غير قاصد ذلك انها الشاعرية التي يعيشها تتوق الى التعبير عن تجلياتها عـبر انسـاق فنيـة اكثر تأثيراً في المتلقي فينجح ابداعه اللغوي عبرتلك الانساق: الى الانتقال من الـنص النثـري العاري عن الوزن والقافية الى النص الفني المتمثل لها او الصادر عنهما. وهذا يتمثل بوضـوح في مقاطع كثيرة من نص محمود درويش الطويل (في حضرة الغياب) على سبيل المثال. واحياناً يتمثل في كتابة نص مقالي، وتمثل تجربة الشاعر عبد القادر الحصني في فـن المقالـة انموذجـاً في هذا الاتجاه، كما في كتابه: (اوقفني الورق، وقـال لي) واحيانـاً في لغـة النقـد، اذ تـنجح اللغـة النقدية في بعض تجلياتها الى الاتجاه، وتمثل دراسة عباس يوسف في كتابه النقـدي (بلـون مـاء النار / برذاذ حليب المعدن) انموذجاً في هذه الاتجاه. واحياناً يتمثـل في عمـل روائـي كامـل وفي تجارب الروائي العراقي مهدي عيسى الصقر من ذلك روايته (اشـواق طـائر الليـل) وفي بعض تجارب الروائي ابراهيم الكوني كما في روايته (ديوان النثر البري) واحياناً يتمثل في نص قصصي وفي الشعري ما يعبر عن هذا ويشير اليه كـما في قصـص لـؤي حمـزة عبـاس ومهـدي عيسى الصقر و قصي الجنابي وأحمد خلف وزعيم الطائي ونعيم شريـف ومحمـد البغـدادي في (ينتمي الموت للعبث) وغيرهم كثير. وقد تتمثل الشـاعرية ابعـاد تجربـة ادبيـة كاملـة ولعـل اوضح انموذج عالمي لها، مقالات امرسون في سلسلتيها الاولى والثانية. وكل ذلـك يكشـف عن ان الشاعرية سمة ابداعية في الفنون الادبية وسمة مائزة في كثير مـن التجـارب الابداعيـة وهي في قصيدة النثر من العناصر الرئيسة التي اسهمت في ابداع اشكال متعددة ضمن الجنس الادبي لها. لاحتفالها باللغة على نحو شاعري احياناً احتفالاً حراً بمعزل عن قيود الشـعرية في نوعي العمود المقفى والتفعيلـة. وفي الكتابـات التـي مهـدت لقصـيدة النثـر او اسسـت لهـا ((حضور مبكر لشاعرية الكتابة النثرية لما حظيت به من اهتمام في الذائقة الابداعية، إلاّ أنّهـا لم تضف شعراً، واصطلح عليها احياناً بـ (النثر الشعري) او (الشعر النثري) وقد يكون جـبران خليل جبران اول من فجر تلك الشاعرية الخلابة باسلوبه القوي ولغته المكثفـة))[57] في العصر الحديث ذلك أن فنون النثر القديم تحفل في بعض تجاربها بالشاعرية على نحو مؤثر، حتى عده بعض القدماء شعراً ومشهور قول الفارابي من أنّ القول إذا توافر له عنصراً: المحاكاة والتخيل

وافتقد الوزن سمي شعراً. غير أنّ سائر النقد القديم يراه نثراً فنياً مركزاً. ولكن اصحاب قصيدة النثر ذهبوا مذهب الفارابي فأرتكزت قصيدة على الشاعرية عنصراً اداء في ابداع اشكال متعددة عبر شاعرية الاحساس بالاشياء موصلاً بالاحساس الجمالي غير التقليدي بالاحساس باللغة لحظة التعبير عن الاشياء، و هنا رأوا ((أنّ طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التميز بين الشعر والنثر فحيث نجيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة ونضيف الى طاقتها خصائص الاشارة والمفاجأة والدهشة يكون مانكتبه شعراً))[58] وهنا اذا صدرت المغايرة في استخدام اللغة عن الاحساس الطفولي بالاشياء / احساس الطبع والوجدان بمعزل عن قياسات التجارب السابقة ومحدداتها كانت الشاعرية سمة لافتة / واذا كان الاحساس بالاشياء لحظة التعبير عنها متمثلاً لطرائق الاشتغال الفني وصادراً عن تمثل تجاربها صدوراً فنياً واعياً كانت الشعرية في تجلياتها الواضحة. وقد اشتغل كتاب قصيدة النثر على هذا الاتجاه بقوة، وربما جمعوا بينهما كما في قصيدة (صور) لـ عباس بيبضون من تلك قوله في مقطعين منها:

(سيبقى لك الهواء الذي يتلكأ عند مداخل الازقة / يفور دائماً بالملح والرمل والذباب / ينزف على الاواني والسواقي والانقاض / ساقطاً هنا وهناك / بطيئاً. . . مذ دوخته ملوحة الضفاف / ويترك في عقود العرق النازفة ثقل دموع البحر / . . . / كنت جزيرة وحضناً / وخانا للمسافرين / لايتسع نهارك للبناء / ولايكفي ليلك للاحلام / لم تكن نجومك كبيرة / ولاقمرك لامعاً لذا كان بحارتك يسقطون على السلالم / وجنودك يجفون في الابراج)[59].

الاحساس بالمكان في المقطع الاول شاعري يصدر عن وعي فني قائم على التجسيد مصوِّراً المكان / المدينة في صور الانسان / معاني التخلق والانتماء والمحبة الفطرية ثم انتقل في المقطع الثاني إلى فاعلية الشاعرية في بناء مقطع شعري يصف المكان كاشفاً عن الاحساس الطفولي به والانتماء الفطري اليه، فجاءت اللغة شاعرية في أدائها للمعنى الشعري على نحو باذخ في تجلياته، وهنا شكلت الشاعرية شكل أداء في قصيدة النثر، شكل اداء مختلف. وفي نص محمود درويش الطويل (في حضرة الغياب) تبدع الشاعرية شكل اداء مختلف / شكل اداء ثان / يبدأ بشاعرية اللغة والصورة والخطاب النثري ثم يبلغ به التجلي حد الانتقال الى شعرية التفعيلة في مقاطع كثيرة من نصه الطويل ذاك، منه هذا المقطع:

(وانت المسجى أمامي، لا أعرف من هو الميت فيك ومن هو الحي، الابقدر ما تملي علي من خطبة اردتها طويلة لتدريب الروح على اختيار حريتها او عبوديتها فيما يتاح لها من

كائنات ومن كلمات. فأن كنت انت القائل ما اقول لك الآن في صمتك هذا، وإن كنت أنا القائل ما اقول لك الان / على هذا الحجر / فأني ذريعة الموت القصوى لتعريف الحياة بضدها الغامض، ضدها العاجز عن تعريفها بضدها في مكان، لامكان آخر، اطلق الخائفون من العدم عليه لقب الخلود.

فنم هادئاً هادئاً إذا ما استطعت إليه سبيلا / ونم هادئاً في كلامك واحلم بانك تحلم، نم هادئاً ما استطعت / سأطرد عنك البعوض ودمع التماسيح والاصدقاء الذين احبوا جروحك وانصرفوا عنك حين جعلت حليبك طاولة للكتابة / نم هادئاً قرب نفسك، نم هادئاً. . .) [60]

إنّ احتفال النص بالشاعرية الصافية في تجلياتها فاض بالروح الشاعر حد الانتقال الى شعرية الوزن / ولما النزوع الغنائي في القسم الاول من النص لافتاً بين يدي خطاب النثر فقد كان طبيعياً الانتقال الى الشعرية في طابعها الغنائي عبر ايقاع البحر المتقارب. فجاء كل هذا في سياق شكل اداء اخر مختلف صدر عن فاعلية الشاعر في توجيه (قصيدة النثر) او (النص الابداعي) الى اشكال اداء متعددة تستجيب فيه بنية النص الفنية لعناصر التعبير عن المعنى الفني ذي الصفات الشاعرية في ايحاءاته والشعرية في اساليب إبداعه وتلقيه.

4- الايجاز الشعري بوصفه شكل اداء:

الايجاز في قصيدة النثر من العناصر التي تسهم في تنوع اشكال الاداء، واثراء الاشتغال الفني بسمات شعرية لافتة، فالايجاز تكثيف شعري قائم على اثراء الصورة وكثافة المعنى وانبناء النص في اسطره وجمله انبناءًا فنياً مقصوداً غير مترهل، والايجاز غير القصر او الطول، لانه لايتصل بابعاد الشكل الظاهرة لجمل النص وأسطره انما يخص اسلوب بناء الجملة الشعرية المتصفة بالكثافة والتوهج والعمق الباعث على التأويل، فالمقصود بالايجاز، ((تعميق الوجدان والحفر في الاعماق، باقل ما يمكن من اشكال التعبير، وهذا لايعني قصر القصيدة، فقد تكون طويلة، وقد تكون قصيرة ولكن المهم فيها هو الايجاز والتكثيف في اساليب التعبير)) [61] والايجاز في قصيدة النثر غيره في أشكال الشعر الأخرى في العمود المقفى أو في التفعيلة فالايجاز في العمود المقفى قد يتصل بلاغياً بالحذف أسلوباً أو بالاضمار، وقد يتصل بصورة البيت اليتيم أو القطعة أو النتفة، ليكون التعبير عن المعنى الفني أو الموضوعي باقل لفظ، وبأساليب اضمار تستدل عليها من السياق. والايجاز في قصيدة التفعيلة غالباً ما يقوم

على الجملة الشعرية القصيرة المكثفة في تصويرها وايحاءاتها، ولكن الإيجاز في قصيدة النثر تطوير للإيجاز في قصيدة التفعيلة، لأنّ حرية الأداء في شكل النثر أوسع مدى وأعمق في كثافتها من حرية الأداء على وفق مقوماتها الشعرية اما في قصيدة النثر فيتسع بحسب قدرة الكاتب ووعيه في اشكال اداء عبر الايجاز لاتتشابه كثيراً، كما في التفعيلة، وهي مقدرة يمتلكها كتاب قصيدة النثر الكبار.

والايجاز في قصيدة النثر يبدع اشكال اداء متعددة في قصيدة النثر الطويلة وكذلك في قصيدة النثر القصيرة. اما في الطويلة فيتمثل في التوقيعات الشعرية ذات الايحاء الشعري الحاد، وتشيع في النصوص الطويلة عند محمود درويش على نحو خاص وبدرجة اقل عند سليم بركات. ولكنها ملحوظة عند اولئك الذي يكتبونها بوعي ايجازي خاص، من ذلك النصوص النثرية في مجموعة الشاعر العراقي جواد الخطاب (اكليل موسيقى على جثة بيانو) اذ جاء في نص (الاعدقاء): [62]

(لي كف / لكن الاصابع تنقصها / لااملك سوى: كتف واحدة / فلا تتركوا كل النياشين لي / حجرة تحت رأسي / ولي مخدة ريش / فلماذا تتقافزون طوال احلامي / تركتم في بيتي قمراً يابساً / فعلقته مكان صرة الخبز / وكلما زارني ليل / نقعته بضوء الفوانيس / والتهمناه بلا شهية. . .)

إنّ كثافة الفكرة فنياً صدرت عبر ايجاز توزعته التحققات النصية، (لي كف / لكن الاصابع تنقصها) فكرة فنية صدرت عن إيجاز ضمن سياق النص العام، اكملته شعرياً الفكرة الفنية الثانية (لااملك سوى كتف واحدة / فلا تتركوا كل النياشين لي) جاءت متحققة بايجاز في سياق بنية النص العامة، بما يكون النص كله مبنياً على تعدد في افكار فنية تصدر كل واحدة منها عن ايجاز اسلوبي، ترتفع اثره شعرية النص. وهذا ليس سهلاً في قصائد النثر الطويلة. ولكنه في قصيدة النثر القصيرة يسهل الشكل الذي ينفتح الاداء فيه على اشكال كثيرة. وقد شاع في وصفها اصطلاحان يشيران الى تحقق نصي واحدة. الاصطلاح الاول هو (التوقيعة) ويعرفها عز الدين المناصرة بانها: (قصيدة قصيرة مكثفة، تضمن حالة شعرية ادهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح او قاطع حاسم)) [63] ويستشهد لها بأنموذج من قصيدة النثر التي يكتبها جاء فيه: [64]

(عجوز تلثغ تترجرج كعصاها السحرية / مدنية تترجرج كالحرب / نهدان يترجرجان كحبات التفاح / مباديء تترجرج كزماننا / هذا قانون النهايات) اذ بني الايجاز زمناً على فنية التكرار في الفعل (تترجرج) وكثافة التصوير بايجاز عبر اسلوب التشبيه المركب او التمثيلي.

أما الاصطلاح الثاني فهو (قصيدة الومضة) التي يعرفها الدكتور احمد زياد بأنها ((نص قصير لا بعدد اسطره وقلة كلماته فحسب، ولا بالموقف الجزئي الصغير الذي يعبر عنه، او الحالة المحدودة التي يصورها، انما قصيدة الومضة بفكرتها التي تلتمح في النهاية كوميض البرق، او بتركيبها القائم على تناقص ما)) [65]، وكلا الاصطلاحين متداولان ويذهب إلى التعريف بتحقق نصي معلوم في قصيدة النثر، ولا يختلفان على وصفه الا في لغة العرض، وان بدت (الومضة) بوصفها قدحاً ذهنياً كاشفاً عن شعرية او معبراً عن ابداع معنى شعري أدق في الوصف والتعبير،وادعى للتناسب مع حداثة قصيدة النثر ذلك ان التوقيعة اصطلاح مألوف معروف في النثر العربي القديم وهو جنس ادبي قائم بذاته هو (فن التوقيعات) وقد افاد كتاب قصيدة النثر منه على نحو جميل، معبر في حداثته ومعاصرته. وقد رصد احمد زياد في قصيدة الومضة ستة اشكال في الاداء هي [66]: شكل الأداء المعبّر عن معنى صادر عن حالة تناقض بين حالتين وجدانيتين، ويكون النص هناك مكثفاً في صورة وايحاءاته دالاً على المعنى بكثير من المفارقة ويستشهد له بنص عنوانه (دراما) يقول فيه كاتبه: (انا وهي والمطر / كنا في موقف للباص / اخرجت من محفظتها / تذكرة ركوب / ومن جيبي انتشلت قصيدة / هي بتذكرتها ركبت الحافلة / وانا بقصيدتي / بقيت والمطر في موقف للباص). اما شكل الاداء الثاني فيصدر معناه الفني عن كثافة الومضة المتألقة في ختام النص، ويستشهد لهذا الشكل بقول ابراهيم يوسف في نص عنوانه (كينونة):

(ما ينتقل بين السطور اثناء وجهي / ما أغفو عليه / وما عليه أصحو: وجهك) اذ جاء المعنى مكثفاً في ختام النص الذي بني بناء ايجازياً. اما الشكل النهاية غير المتوقعة، وهو شكل شائع في تجارب قصيدة النثر من نحو قول علاء حسن في نص عنوانه (كلمة):

(بحثتُ عنك / كثيراً. . / وحين عثرت / عليك. / فقدت نفسي) اذ جاءت الخاتمة مفارقة لـ (بحثت +وعثرت عليك).

والشكل الرابع هو طرافة التناقص من نحو قول علاء حسن ايضاً:

(لنار تحيطها / انهار العزة / احب إلينا. . . / مـن جنـة. . . . / تجـري مـن تحتهـا / بحار المسكنة) اذ صدر الكاتب عن التناص مع عنترة بن شداد في قوله:

جنـــة بالـــذل لا أرض بهـــا وجـــنهم بـــالعز أفضـــل منـــزل

والشكل الخامس (طرافة الصورة) وقد استشهد له بقول فواز حجـو في نـص عنوانـه (قال لي الجبل): (قال لي الجبل يوماً: / اذا اردت الشموخ / فما عليك الا ان تكـون / واسـع القاعدة) فالطرافة تحيط بعناصر الصورة كلها بما جعلها باعثة على الإيحاء فنيـاً، وعـلى التأمـل موضوعياً.

والشكل السادس (طرافة الفكرة) واستشهد له بنص عنوانه (صلاة): (اذا كنت في محراب عينيك / لا تطالبين بالكلام / أتعلمين ان الكلام يفسد الصـلاة) وقـراءة احمـد زيـاد واعية في تأمل نماذج من الاداء عبر الايجاز في الومضـة مـن قصـيدة النثـر، وان تـدبر تجـارب اخرى اوسع نوعاً مما عرض له سيكشف عن فاعلية الايجـاز الشـعري بوصـفه شـكل أداء في قصيدة النثر يسهم في اشكال فنية اخرى تصدر عنه، كان الكتاب قد اجتهدوا في ابداعها.

5- الاداء بانزياحات الخيال المتوهج

تمثل انزياحات الخيال الرافد الاجلي لابداع اشكال متعددة، اشكال اداء فني، تبدأ من الشكل التصويري ذي الطرائق الكثيرة والاساليب الهائلة حتى صارت قصيدة النثر (قصـيدة صورة) على مبدأ التعويض، بمعنى انها عوضت عـن العنـاصر الاخـرى في الـنص الشـعري بالصورة وطرائقها واساليبها وهنا كان الخيال المتوهج للكاتب هو المنبع الذي يتدفق باشكال الاداء التصويري التي يتيح لها فضاء للحرية في هذا الجنس الكتابي افقاً اوسـع وحـالاً اعمـق للأداء والابداع. ثم اتسعت التجارب فاذا الايقاع الداخلي فيها يمثل عناصر اشـكال لـلاداء الشعري، بما بدت فيه تلك العناصر تتعدد من تجربة لاخرى، فهي في نصـوص توفيـق صـايغ ليست نفسها في تجربة سليم بركات، وهكذا في التجـارب الاخـرى، كـل ذلـك كـان الخيـال المتوهج في قدرته على استثمار الاحساس بعناصر ايقاعية معينة رافداً لافتاً في بناء نمط ايقـاعي يتصل بأبداع المعنى الفني، هو ايقاع دلالي من جهة التراكيب وظواهره، وايقاع جمـالي تـأويلي من جهة المعني الشعري وتحققاته النصية هو مجلى الكشف عن انزياحات الخيـال. وتنسـحب فاعلية انزياحات الخيال في إبداع أشكال أداء جديدة من التصـوير والإيقـاع إلى المعجـم عـبر التعـويض عـن الالفـاظ بعلامـات الترقـيم والخطاطـات والتشـكيلات الكتابيـة الكثـيرة،

والاساليب التي يعوض الشاعر فيها عن الالفاظ بألفاظ ليست من جنس الكلام، قد تكون من علم الرياضيات او الخط او من الرسم او من فن التشكيل عامة، وفي كل ذلك تكون فاعلية انزياحات الخيال رافداً باعثاً على ابداع اشكال اداء في مستوى المكون المعجمي، وما كان في الايقاع والتصوير والمعجم ينسب الى التركيب والبناء، فأما التركيب فان القول بالايجاز والوحدة العضوية إنما كان كاشفاً عن سمة رئيسة في تجارب نصوص قصيدة النثر، اذ استعاض الكتاب بكيفيات في بناء الجملة وتركيب عناصرها السياقة انفردت بها قصيدة النثر، ولاسيما قصيدة النثر القصيرة. واما البناء فان انزياحات الخيال استعانت في تفعيله فنياً ببعض تقنيات الحكاية والقصة على نحو خاص، وهنا كشفت النصوص عن اجتهادات فنية مدهشة في عمقها التعبيري، وفي تميزها، حتى ان دراسة لا تستطيع قراءتها الا عبر تجربة واحدة في مجموعة نصوص او تجربة كاتب بعينه.

ومن ثمة فان اداء اشكال جديدة بانزياحات الخيال ينفتح على اتساع يتعذر استقصاؤه، غير انه يمكن الاشارة الى بعض ملامحه على سبيل العرض والاستشهاد:

1- **الخلاصات التأويلية في استشراف المعنى أو إبداعه** ربما تتضح اكثر في النص القائم على الايجاز الشعري غير انها صدور عن فاعلية انزياحات الخيال، كما في قصيدة جواد الخطاب (جثة بيانو) التي تقول في طالعها: (67)

(قلقي وهو يرتجل النوم / تناسى أن ينزع أسنانه من سريري / فظلت الاجفان / بلا ستائر / .. الريح شك / والكلمات / اكليل مو سيقي على جثة بيانو. ؟ / قوس قزح المهرج / قاد السماء من مواعيدها / فألقت مواعظها من على منصة المطر / وانسحبت للعراء / اكان على الحزين ان يشكل وفداً من العشب لمحاورة المناجل / أنْ نلزمه بقراءة مقاطع العوسج / في مدح يد الحطاب / والخطأ يُقلِّم أظفار العاصفة / ... / .....).

في هذا النص تطل القراءة على شيخوخة القلق التي انتقلت بالكائن من المعنى الروحي الى الجسد الحسي ثم إلى التشخيص ثم الى الكتابة بايحاءات التنقيط وبياض الورقة ثم الى شيخوخة الكلمات وشيخوخة الموسيقى، ايحاءا بان القلق لم تنهض الكلمات والموسيقى به بل ظل رابظا على قلب الشاعر ثم انتقل من شيخوخة القلق والكلمات والموسيقى، الى قلق السماء على ذبول (قوس قزح) الى ذبول مواعظة على منصة مطر منسي في العراء... ثم الى شيخوخة الزمن لان الخريف يحاور المناجل وهي تقطع العشب، وتدع العوسج والحطاب

والعاصفة والخطأ في سلة واحدة. . . إيغالا في التعبير عن معنى الضياع في كل جملة من هذا النص او مايمثله تفيض انزياحات الخيال بالمعنى بوصفه خلاصة تأويلية تصدر عن روح الشاعر وهي تقرأ الاشياء، منفتحة على اشكال اداء تبدو كأنّها لانهائية.

2- **النزوع الغرائبي** لانزياحات الخيال حيث ياخذ التخيل الشعوي بابتكار آفاق تصويرية ورؤى فنية تختصر الحياة في معنى شعري وهي ظاهرة عامة ايضا في قصيدة النثر، ترد احيانا متصفة بجمال تعبيري خاص كما عند عباس بيضون (السنا نرى ونحن نحدق في جيوبنا، الاشجار على النقود ؟ الا تتجمع عظام البحر الحوتية على الساحل، والامواج تتدلى لعابا على فمه الميت ؟ الا تنتظرنا في المصابيح وفي الكوى الاسماك الميتة كالرسائل الخطرة ؟ الا تتوزع خصلات البحر على الشوارع فتظلمه برائحتها الاسواق ؟)[68] في هذا المقطع تتدفق انزياحات الخيال عبر لغة الاستفهام في تراكيب من جمل عديدة، تكمن غرائبيتها في علائقها التصويرية في معاني (الاشجار على النقود) و(عظام البحر الحوتية) و(الامواج تتدلى لعابا) و(خصلات البحر على الشوارع) العلائق التصويرية في هذه البنيات الشعرية لاتعني بوظيفة ابداع المعنى الشعري او الفني، انما تحرض الوعي على القراءة، والقراءة، على التاويل ومن ثمة خيال المتلقي على التظاهر بالابداع.

3- **النزوع الى الكشف**، وانزياحات الخيال مصابيح كشف تفضي بالضرورة الفنية الى ابتكار اشكال اداء جديدة في قصيدة النثر، قد ينهض للكشف عن اليومي متمردا على مظاهر الاستهلاك الميت للخيال في المياه، مستعيدا الماضي نبضا للراهن منه معنى مدهشا للمستقبل كما في قصيدة (الاجراس) لـ بندر عبد الحميد (صوت الاجراس في المدرسة الابتدائية / يزورني / في اخر الليل / انهض / انه موعد الدرس الجديد / اركض في الوصول / وامسح عن وجهك اثار المطر / انه صوت الاجراس / ووجوه الاصدقاء الهامشيين / سافر بعضهم بعيدا / ومات بعضهم عند حدود الوطن / وتحول اخرون الى ببغاوات ومهربين / وانا لازلت امشط شعري واقرأ دروسي / وانتظر صوت الاجراس في المدينة الابتدائية).

وقد ينهض للكشف عن الرمز الذي يبديه الخيال الفني لغة النهوض او خرافة شعرية صغيرة يريد لنهرها ان يتدفق بالمعنى وفي نصوص محمود درويش ضمن جنس (النص) كما

يسميه او قصيدة النثر كما هو شائع اجتهاد في الكشف عن ادهاش المعنى بالرمز يقول درويش:

(ظلام... ظلام... ظلام.. نجاة اللون من التأويل، وخيال لهيب الاعشى مافاته من خروق الاملاء، ومساواة ترجح كفة الخطأ. لوخلا الليل منا لعاد صيادوا الأشباح إلى ثكناتهم خائبين. ولو خلا الليل منهم، لعدنا الى بيوتنا سالمين الاشجار سوداء عمياء بلا اسماء وبلا ظلال. وفي كل حجر سر ما. كأنّ الموت الذي لم تره من قبل ينصب فخاخه بدهاء تام السرية. فماذا تفعل في هذا الخلاء الكامل لو نقصت هذه القافلة الصغيرة ؟ ومن أي جهة تنمو وماذا تفعل بنتاجك ؟)[69].

يكشف درويش بلغة الرمز عن المعنى، يكشف بانزياحات الخيال عن علائق سياقية جديدة بين الالفاظ بوصفها معاني، وبينها بوصفها أشياء يحييها الحوارعبر لغة النص وانزياحات خياله الجديدة.

4- **انزياحات الخيال** المنتجة لتعدد الاصوات في بنية النص الواحد، بما يجعله اشبه بكون شعري تتحاور فيه الاشياء عبر اصواتها وقد انبتت على وفق حركة متناهية كما تجربة توفيق صايغ وشوقي ابي شقرا وعبده وازن وغيرهم من أصحاب التجارب التي أبدعت انزياحات الخيال عندهم اشكال اداء فني متعددة.

5- **توق نصوص قصيدة النثر** إلى الكشف عن الممكن المحتمل او المتخيل وقد عدوا المعنى الماورائي مرتكز الكشف عن الشعرية ومجلى الابداع في قصيدة النثر " غزو العوالم الماورائية، تجاوز المعقول والمحسوس، رهان كتابي وحياتي، يؤكد اصرار الذات على الحياة الابهى والاعمق، بكل بهائها وعنفوانها، واسعي نحو الأقاليم الأكثر شساعة، بواسطة الاصغاء لهذا الحضور، واخراج العالم من تحجبه والعلاقة المعقدة بين الصورة المتجلية واللغة علاقة وجود عبر المخيلة تتجه دائما صوب التحول والتغيّر الدائم) [70]

أشكال الاداء الفني والشعري التي صدرت عن انزياحات الخيال وابدعت فائضا من المعنى الشعري، ليست قليلة، في تجربة أي من رواد قصيدة النثر وربما تعددت تلك الاشكال في النص الواحد كما في نصوص مبدعين عراقيين من جيل الثمانينات والتسعينات مثل: طالب عبد العزيز وماجد حاكم موجد واحمد عبد الحسين وسلمان داود محمد. وهناك من اشتغل

بوعي ابداعي على الخيال الاسطوري مثل خزعل الماجدي، وهناك من أفاد من لغة الحرف رمزاً صوتيا مثل اديب كمال الدين، وهناك من اجتهد في (تخييل الرؤى)، بطرائق ابداعية مثل سهام جبار، لأنّ انزياحات الخيال مصدر إشعاع شعري وفي اداء قصيدة النثر، تفتح حرية هذا الجنس لمبدعه طرائق كثيرة ستظل أعمق مصدر وأوسع جهة تفضي قصيدة نثر باشكال متعددة.

6- الأدء بالإيحاء شكلاً:

قدرة الأديب على إبداع نص يوحي بالمعنى الموضوعي إيحاءً فنياً ليس من خلال أساليب التعبير عن المعنى الشعري، إنما من خلال بنية النص المقطعية، بالشكل الذي يحيل المقطع أو الجملة الى معنى مجاور / للمعنى الفني، فالايحاء اشارة بالمعنى تجاور الاداء الفني الجمالي الخالص كاشفة او موحية بمعنى موضوعي بسيط قد يكون باعثاً على المعنى الفني، او الغاية المباشرة التي يذهب إليها المعنى الشعري. أو بتعبير آخر يجتهد الأديب في قصيدة النثر في بناء شكل اداء شعري مغاير للمألوف او مختلف عبر ايحائه، بالباعث على القول أو الهاجس الموضوعي أو البعد الموضوعي الذي يجاور التجليات الجمالية للمعنى الفني الخالص، من ذلك على سبيل المثل في قصيدة النثر النسوية التعبير عن (عالم الجنس) فنياً ولكن بشكال ادء توحي للمتلقي بالبعد الموضوعي المباشر صدوراً عن (عالم الجنس) حين يوحي المعنى الفني بثقافة الجنس ايحاءً عابراً ولكنه عميق في دلالاته الاشارية، كما في هذا النص لـ (هنادي زرقة) وعنوانه (بنفسج الوقت): [71]

(تذكرين جيداً / حين اخبرك: / صوتك يرن داخل روحي / ورمال بيتي / منسوجة بعطرك / تذكرين جيداً / انك احصيت النمش الصغير / في ظهره / وانت تطعمين النار / بنفسج الوقت) فالصورة الشعرية هنا في (رمال بيتي منسوجة بعطرك) و (تطعمين النار بنفسج الوقت) تأويل فني بلغة التشخيص الاستعاري ولكن جملة (أحصيت النمش الصغير في ظهره) إيحاء بالمعنى الموضوعي / ثقافة الجنس وقد كان التشخيص الاستعاري موظفاً لتعميق تجلياته. و لـ (هنادي زرقة) اكثر من نص ضمن هذا الاتجاه في مجموعتها (إعادة الفوضى الى مكانها) منها ايضاً نص عنوانه (يقولون: [72]

(يقول: انني اكدس الرجال فوق بعضهم / اضرم النار / وأدخن. . . / يقولون: / لم ينج أحداً من حريقي / يقولون: لا نار فيَّ / دخاني يعمي الأبصار يقولون:. . . . / ولا يفلح

احدهم / بإطفاء جذوة في دمي) جماليات الاشتعال في النص في بناء لغته فنياً موظفة للايحاء بالبعد الموضوعي الذي تفصح عنه الجملة الاخيرة على نحو من إيحاء مباشر. وقد يستعير الايحاء لغة التناص لتكون بنيته شكلاً ايحائياً جديداً في هذا الاتجاه كما في النص (مباغتة) الذي يقول: [73]

(وأنا... / انا / يباغتني قمر في الطريق... / اضحك له... / فيشيرون إلي... / بأصبع ملتوية... / ((ما كان ابوك أمرأ سوء / وما كانت أمك بغياً)) / ما ذنبي إنْ ضحكت / ما ذنب القمر) إذ يوحي النص بسطوة الآخر على القراءة والهيمنة، الأداء الفني شكل جمالي يوحي بالموضوعي فيجعله أجلى حضوراً وأدعى إلى إعادة القراءة.

في مجموعة (قيامه استفهام) حضور للغة الإيحاء في أنتاج أشكال أداء في اكثر من نص، اذ تذهب نجاة عبدالله في تلك المجموعة الى الايحاء بالمجاز المكثف كما في: (فضائح: بينما تقطف الزهرة رجلاً / اتحد الذباب للوشاية بالعسل...) وفي نص آخر (حضور: سقطت قبلة.. / سقطت دمعة... / سقط الثلج... / سقطت صورتك الشمسية!)[74] وفي نص ثالث (اوشكت على المحو أيها البياض... / انفخ الآخر في الدموع... / لتكتب ليلة زرقاء !!). [75]

لغة النص هنا، على ايجازها توحي بالمجاز قدر ما تفترش للتلقي ابعاد المعنى الموضوعي / وان مسافة الحلم الشفاف في تعبير ثقافة الجنس او التعبير عنها، مسافة باردة حين نقطعها بلاشكل من ايحاء ولكنها تورق حين تصل اليها وقد تم في نصها توظيف الفني ليس للموضوعي انما للايحاء بابعاد الموضوع عبر ذات شعر ملحوظة وفي عقدي الثمانينات والتسعينات احتفت المرأة العربية بقصيدة النثر، على نحو لافت، وظهرت اسماء مهمة في البلاد العربية ن فهناك: عائشة ارناؤوط وريم هلال وريم قيس ودنيا ميخائيل ونجاة عبدا لله وعفاف رشيد وليلى مقدسي وبهيجة مصري وسهام جبار وفليحة حسن ومرح البقاعي وهنادي زرقة وغيرهن كثير جداً وأنّ قراءة متأنية في التجارب المتميزة من كل ذلك تكشف عن وضوح أسلوب الإيحاء على أنّه يسهم بقوة في تنوع أشكال الأدء في التعبير عن عناية المرأة العربية بقضاياها الذاتية والاجتماعية وغيرها وقد اخذت لغة الاداء بأبعادها الثقافة الجنسية وفاعلية لغة الجسد في بناء المعنى الشعري مساحة كبيرة.

ولكن لغة الإيحاء في التعبير عن ابعاد الجسد في قصيدة النثر لدى الرجال لاتـذهب في الايحاء بالمعاني نفسها ونادراً ماتقترب منها، وفي النص الطويـل لــ (عقـل العـويط) وعنوانـه (تحت شمس الجسد الباطن) يبتكر الايحاء اشكال اداء شـعري متنوعـة كاشـفاً عـن كيفيـات للاداء الشعري في تأمل الجسد وتأويله.

لما كانت قصيدة النثر في كثير من تجاربها، بحسب سوزان برنار ((هـي نـوع يـرفض – بالذات – أي تحيد مسبق، ولاينفر من شيء، قدر نفوره من ان يكون ثابتاً، ومصنفاً، وخاضعاً لمعايير جمالية او اخرى: نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم الى التغييـر العميـق – حسـب العصور المفهومة وبنيته)) [76] فقد بدا غموضه الفني شكلاً في الاداء، شكلاً إيحائيًـا لايضـفي على الشكل خوصيته في التعبير والأداء إنّما يشير لخصوصية النوع، فتوق كتابـه الى استشـراف جوهر الاشياء ايحاء بخصوصيته في ابداع المعنى، ونزوعه السريالي إيحاء بشعريته العالية التـي تكسر السطح او تعمل على ذلك، وتنفذ للاعماق وتجتهد في استيحاء أبعادهـا في أشـكال مـن معان شعرية، فكأنها غير معنية بالثوابت قـدر صـدورها عـن العنايـة بـالمتغيرات، وجهـدها الرؤيوي متّصف بالغموض لأنّ آليات اشتغاله في مستوياتها النصـية لم تؤسـس لهـا قـراءات كثيرة، لم يفتح لها النقد نوافذ لجمهور المتلقين، اذ سبقته في محاورة الكثيـر شـعرياً حتـى بـدت عصية على التجريد من النزوع الفكـري وتتـوق في كثيـر مـن تجاربهـا الى طروحـات فلسـفية واسطورية وسياسية ولاهوتية وغيرها. حريتها في التواصل مع معطيات الحقول المعرفية ابعد من الجهد النقدي الجاهد في التواصل مع تجاربها. الغمـوض في قصـيدة النثـر نهـج في خلـق المعنى، نهج في الايحاء بالشكل المختلف والاداء المغاير / نهج في ان تكسـب الكلـمات معـاني ودلالات انطلاقاً من تجربتها السياقية في النص وعلى هـذا اشـتغل اودنـيس والحـاج والخـال وبركات وآخرون كثيرون في تجارب استثنائية.

وعلى الضفة الأخرى من قارعة المعنى في طريق القصيدة يلحظ المتلقي نهج الوضـوح والمباشرة في ابداع المعنى، ونهج يكشف الايحاء فيه وبه عن اشكال اداء متنوعـة، كـما في نـص (وجهات نظر) لجواد الخطاب: [77] (مع مطر البارود / ينبت الجنرالات / كـما ينبـت القطـر على روث البهائم / مع دموع الله / يهبط الاطفال / كما تهبط الفراشـات بمظـلات ملونـة / الجنرالات يحبون القنابل / الاطفال يحبـون الشـيكولاته / لكـن الجنـرال / يسـتهلكون مـن القنابل / اكثر مما يستلك الاطفال مـن الشـكولاته / يقـول الاطفـال: نحـب الخبـز بمربـى المشمش / يقول الجنرالات: نحب المدن بملاءات بيض / على نظر الجنرالات نـزع الاطفـال

الأعلام البيض واطلقوها. . / . . . / قالوا: أسراب نوارس / قال الجنرالات: صدر الايحاء بالمعنى عن الشكل المباشر في بناء الجملة وفي تكوينها النصي- وليس عن شكل الغموض الفني، ولا التخييل المجازي / ولا الاسطوري أو الخرافي وغير ذلك، إنّما عن الشكل اليومي الذي تبنض به الحياة الشكل الشفاهي هذا الذي تتداوله الايام. ليوحي بأنّ الحياة وجهة نظر، الموت اطلاقاً من الجنرال وجهة نظر ايضاً، كما الحياة اطلاقاً من الاطفال، وكما الموت انطلاقاً من الاكفان وكما الحياة انطلاقاً مع النوارس، شكل الاداء هنا صادر عن اليومي عن الوضح، ولكنه الشكل الصعب في قصيدة النثر، وقد اجتهد كثيرون في الايحاء بالمعنى الفني عبر مجلاة اليومي، وربما كان موقف محمد وكظم الحجاج والماندغوط قبلها من ابرز الشعراء الذين صدروا عن نبض هذا الشكل.

إنّ إيغال النص في الغموض يستدعي من القراءة الايال في آلياته النصية والاستعانة بطرائقه التي كانت في تجارب سابقة / كما ان الايغال في الرمزية او المجازية او السريالية يستدعي ايغال المتلقي في عناصر النص وفاعلية تجاربه سابقة / لاستقبال المعنى وكشف ايحاءاته، ولكن ايغال النص في الحياة، في نبضها اليومي، في أبعادها المباشرة ومجاليها المدهشة يستدعي من التلقي تأمل الحياة والعمل على تدبر كلامها وابعاده، والايغال في تفاصيلها ليشعر إثر ذلك أنّ النص يوحي بخلق من حياة مجاورة من حياة هي بعض هذه ولكنها اخرى جديدة حيوية مدهشة، هنا يتجلى الايحاء اسلوباً يبث معانيه عبر اشكال تكشف عنها التحققات النصية لكل تجربة استثنائية على انفراد، هناك تكون القراءة مسافة كشف وتأويل، وطريقة افصاح عما يوحي به النص، في انشغالاته الاسلوبية وبواعثه الموضوعية.

7- من أنواع أشكال الأداء الاخرى:

إنّ شكل الاداء محاولة في التعبير عن المعنى الفني عبر شكل من الاداء الاستثنائي او غير التقليدي، وان تلك الاشكال تتعدد بحسب جهات او مكونات او ابعاد موضوعية او تقنيات كتابية، فأما الجهات فتسهم بقوة اجتهاد مبدع قصيدة النثر بان يبتكر شكلاً يناسب جهة معينة تبث فيه ابعاد الشكل، قد تكون نفسية ذاتية او اجتماعية او دينية او سياسية او فلسفية او فكرية او علمية او رؤيوية او غيرها مما لايكاد يحصى- من شؤون الحياة، المدركة وغير المدركة التي تبعثنا إبداعياً على التعبير بشكل يناسب جهة الباعث، وهذ شأن عام ينفتح على أشكال أداء متغيرة ومتعددة. وأمّا المكونات النصية التي تدخل في تحقق النص لفظياً

ورؤيوياً وايقاعياً وتركيبياً وبنائياً فتسهم هي الاخرى في إظهار أشكال أداء بحسب المكون المهيمن، فاللفظ في ابعاده المعجمية قد ينتج شكلاً مميزاً، والرؤيا الاستثنائية بأساليب رسمها أو تصويرها وتعبيرها تبدع شكلاً، وهكذا في الايقاع والتركيب والبناء، ولعل المكونات النصية تسهم اكثر من غيرها في اظهار اشكال اداء فنية في قصيدة النثر، لان تحقق النص فعلياً يجيء صادراً عنها او متمثلاً لها. واما الابعاد الموضوعية فتسهم هي الاخرى في اظهار اشكال اخرى، فأنواع الأيديولوجية من سياسة واجتماعية و دينية وغيرها وأنواع المعاني التي يتنفسّها الواقع المباشر هائلة وغالباً ما يجتهد عباقرة هذا الجنس الادبي في ابتكار شكل يناسب البعد الموضوعي للتجربة. وأما تقنيات الكتابة فقد صدرت تجارب عديدة عن توظيفها على نحو فني في اظهار اكثر من شكل اداء. وبالمحصلة فأن تلك الاشكال عصية على الاحصاء لأنها جزء من خصوصيتها ومجلى تميزها.

ولقراءة نماذج صدرت عن وعي فني بأهمية الشكل الجديد او غير التقليدي الذي تتضمنه تجربة كتابة ذلك النص أو هكذا وتحتقبه، فهو عنوان تميزها، وهو خصوصيتها الاستثنائية، سأعرض لبعض النصوص في هذا الاتجاه. نص (شلل نصفي) لـ رباح نوري، وهو ذو باعث ذاتي، يفيد من معاني الحلم وفنية الرؤيا المنبثقة عنه شعرياً مظهراً نصه في ابعاد شكل اداءٍ يمثله ويتنفس معانيه الشعرية التي يقول في تحققاتها النصية ما يأتي:

(- أحلمُ: أنني أجلس على نصف كرسي / وأمامي نصف قدح من الشاي / ونصف قلم / ونصف ورقة / - لهذا كتبت نصف قصيدة !!/ - أحلم: أنني أركب نصف باص / قاطعاً نصف تذكرة / لهذا 0 أيضاً -: ترجلت في منتصف المسافة / أحلم: أنني أعاتب نصف صديق / لأتلقى نصف أعتذار/ ألغي نصف مواعيدي لأتخلّص من نصف انتظاراتي !! / . . بقيتُ أحلم !!/ في الصباح عثرت في بيتي على:- خطوة غافية / - ويد ذابلة / - ونصف فم عاطل !! / وهي اشياء تعود لامرأة هي: أمي !! / عندها – وللمرة الأولى – فسرت لصحوي: حلم الليلة الماضية). (78)

إنّ الشكل نبض، الشكل روح، اما النص فجسد، ومن خصائص الشكل الاستثنائي، انه يبدع المعنى على نحو مؤثر، ويضمر معاني شعرية باعثة على التأويل. وأنه قابل للاستنساخ، ولكن مقبوليته تلك تجعله في النسخة الثانية جسداً لاروح فيه. لأنه روح النص الاول الذي تخلق في ابعاد تحققاته النصية وبين سياقاته، وهنا في نص (شلل نصفي)لـ(رباح نوري) اجتهاد فني في ابداع شكل أداء شعري جسده: رؤية حياتية وحلم يقظة ورؤيا شعرية،

كلها تتارجح على ثنائية (الحلم – الواقع) فالحلم نصف حياة اما الواقع فنصفها الاخر، وقد استطاع رباح نوري ان يعبر شعريا عن تحاورهما عبر شكل اداء هو روح تمثلها جسد النص، وان قراءة من كاتب آخر في تقليده، قد تستعيد ملامح الجسد ولكنها لاتبثُّ في روح الشكل الحياة، لان روح الشكل لاتوجد الا في نصها الاول الذي تخلفت فيه، وإلاّ فإنّ التقنيات الأدائية التي اشتغل عليها رباح نوري قابلة للتقليد. ان الشكل الادائي مختصر في الوحدة الشعرية الاولى من هذا النص (احلم انني اجلس على نصف كرسي وامامي نصف قدح من الشاي / ونصف قلم ونصف ورقة) والوحدات الفنية الاخرى انما هي تجليات اداء شعري على وحدة المطلع، صدرت عن الشكل تبث روحه في أبعاد ومسافات يصل بها المتلقي إلى معنى جمالي. وعنوان النص متصل عضويا وموضوعيا بالنص كله، فان تحلم يعني ان الواقع فيك يتوق الى تحققات مغايرة، فالحلم تصفك والواقع نصفك الاخر، واي انكسار في عالم أي واحد من النصفين يعني أنّ شكل الحياه فيك يعيش شللا نصفيا، ومن ثمة فإنّ أبعاد شكل الحياة تتارجح فيما يشبه الشلل بين الحلم غير المتحقق والواقع المحتاج تحقق الحلم، ومن ثمة انبنى النص على هذا التارجح والحوار والشلل النصفي بين الحلم والواقع ولما كان الواقع مهيمنا فقد افاضت المعاني الشعرية بالبوح بـ: نصف قلم ونصف ورقة ونصف باص ونصف مسافة ونصف صديق ونصف موعد ونصف انتظار ونصف حلم ونصف فم و نصف قصيدة ونصف انسانية فهي قصيدة نصفية لايعبر عن أبعاد شكلها إلاّ عنوان واحد هو (شلل نصفي) وبالضرورة الفنية فان كل قصيدة متميزة انما تصدر عن إظهار شكل أداء متميز أو جديد ولذلك فشكل الأداء قرين النص الجيد أو الاستثنائي أو الغريب أو غير التقليدي وهكذا لايمكن القول بمحدودية أشكال الأداء لان العبقريات الفنية والشعرية هي التي تنتجها ببواعث شتى وبمكونات مختلفة وبتقنيات غير تقليدية.

وهناك محاولات انتاج شكل اداء مختلف بالصدور عن تقنيات الاداء في ابعادها الصناعية، ولكن منتج النص يعني فنية تلك التقنيات الكتابية فيجتهد في الكتابة بها، من ذلك نص (المعراج) لـ تمام التلاوي في مجموعته (شعرائيل) والنص هو ماياتي: [79]

المعراج

....

....

فالنص مكتوب ببياض الورقة والنقاط وعلامة الاستفهام وتـم فيـه توظيـف بيـاض الورقة والنقاط وعلامة الاستفهام وتم توظيف كلمة واحدة هـي (المعـراج) وشـكل الـنص صادر عن وعي هندسي ورؤيا شعرية، ذلك أنّ اول المعراج سؤال (؟) يعرج طارحا إجاباتـه، ومابين المعراج في أعلى أبعاده السماوية ومنطلق الأسئلة في محطته الأرضـية سـلّم مـن الـرؤى والمسافات، مجهول الآماد يقطعها ذاك الذي يعرج، وقد رسم الكاتب النقاط في بياض الورقة في صورة سلم يرتقي عليه الى المعنى، ويعرج عليه بالمعنى. . . هي محاولة في انتاج معنى فنـي بشكل اداء مختلف بتوظيف تقنيات كتابية !!!!!!! ستغلب قصـيدة النثـر عـلى فاعليـة الفـن الشعري بنوعية: العمودي المقفي و التفعيلة الحرة، ولكـن تلـك الغلبـة لـن تتحقـق في واقـع الابداع الفني الا للنصوص التي ابدع لها كتابها شكل اداء مختلـف، شـكل اداء اسـتثنائي هـو جزء من المعنى الفني وضرورة ابداعية لوجـوده، والا فـان مجـرد الاسـتجابة لعنـاصر الأداء بالشكل في كتابة (قصيدة نثر) لايحقق حضورا لافتا وتظل نصوصه اشبه بالشعر التعليمـي او النظم الصناعي في العمود المقفى او الاداء او الاداء بالشكل في الشعر الحر.

إنّ إبداع نص مهم في قصيدة النثر يستدعي عبقرية فنيـة تمثلـت لغـة مرجعياتهـا تمثـل تجاوز واضافة وليس تمثل تكرار او استنساخ وان المرجعيـة في قصـيدة النثـر تكـاد تمتـد عـلى مساحة زمنية من فن القول، من (كتاب الموت الفرعوني) الذي تـرجم عـن الاكديـة، ونشـيد الاناشيد / والقران العظيم / وخطب ماقبل الاسـلام كنصـوص قـس بـن سـاعدة الايـادي وسطيح الكاهن إلى أبي يزيد البسطامي وجلال الدين الرومي والنفري وابن عـربي وغـيرهم وغيرهم من تلك التجارب الهائلة في نهر فنون النثـر العظـيم التـي يصـعب تعـداد العنـاوين الكبيرة فيها ويتعذر احصاؤها في سياق دراسة واحدة. ان جنسا كتابيا هذه مرجعيته لاينبغي أنْ نتساهل في التصالح مع قراءة نماذجه الباردة لاينبغي ان نتساهل مع قـراءة نماذجـة البـارده لاينبغي أنْ نلقي إليه مودة المقبولية أو نقدم على كتابته، من دون أنْ يتصف وعينا الفني بنزوع عبقري ويتصف توقنا الشعري بالصدور عن أشكال أداء متغيره، تضمر لكل تجربة ماينـاسبها من شكل وتتعمق لكل تجربة مقدرة ابداع استثنائي ينفتح على شكل اداء جديد مع كتابة كـل نص جديد في جنس (قصيدة النثر) والا. فلا !!!!

ثانياً: الاداء بالشكل في قصيدة النثر العربية

إنّ قصيدة النثر بوصفها جنسا كتابيا ادبيا حديثة العهد،وحداثتها تتيح لمبدعيها وكتّابها أن يكونوا في منجزاتهم الى اشكال الاداء اقرب منهم الى مجرد الاداء بالشكل، ذلك ان التأسيس ينفتح على التجريب الفني الواعي المتضمن بالضرورة الابداعيه لاشكال اداء مغايره، غير انها في العقود الاخيرة من اجيال مابعد التكريس ولاسيما في حقب، الثمانينات والتسعينات والعقد الاول من هذه الألفية الثالثة، صارت موصوفة بتشابه التجارب وظاهرة استنساخ اشكال الاداء حتى بدت إلى الأداء بالشكل أقرب منها لاي نمط اخر ومع شيوعها وكثرة التجارب فيها إلاّ أنّ النوع الاستثنائي فيها قليل جدا، حتى صارت تعاني من ترهل كمي قائم على الاداء بالشكل الذي يتمثل في ظواهر الاستنساخ والتناص والتقليد واستيحاء نماذج الشعر المترجم، واستسهال الكتابة على وفقها ببرود لافت ولاسيما في اتجاهات القصيده اليومية والقصيدة الشفوية وقصيدة النثريات العادية وقصيدة التفاصيل العابرة وغيرها بما بدت التجارب الباردة تتكئ على تقليد تجارب معينه في حقبتي التأسيس والتكريس، حتى صارت الدراسات النقديه معينة بروّاد التكريس الكبار من حقبتي: الستينات والسبعينات وحين نقرا الاداء بالشكل في قصيدة النثر العربيه نضع في أبعاد الذاكرة الراهنة أنّها تجربة أدبية عالمية وقد تعربت وربما صارت في العقود الاخيرة عربية خالصة ولا يمكن تجاهلها وهي مفتوحة مثل الشعر على كل الاحتمالات فلنقرأها كجنس مستقل له هوية خاصة مستقلة سواء أكانت درجات الشعرية فيها عالية أم هابطة(80) ولكن لماذا الأداء بالشكل فيها ؟ بمعنى هناك عناصر أشاعت هذا، وهناك مكونات رئيسة شاع من خلالها وسأعرض على نحو موجز إشاعة هذا المنحى السلبي فيها وهي:

1- **تنفرد قصيدة النثر** من بين أجناس الأدب الأخرى، من أنّ الكتابة فيها أو بها أما أن تكون معمقة ذات ثراء فني تبدع تجربه شكل تعبيرها غير صادرة عن استيحاء تجارب سابقة بنحو من تقليد، مجرد عبث في ابعاد النثر المألوفة وأنواعها المحددة هويتها. فالشاعر إنْ كتب العمود المقفى أو التفعيلة الحرة فإنّ محددة هوية النوع عنده تبقي نصه في دائرة النوع الشعري وإن جاء نظمًا أو أداء بالشكل المصنوع، لان ملامح هويته راسخة ومقوماته وعناصره واضحة. اما في حال قصيدة النثر فإنّ الضعف في الإضافة عند كل تجربه تعني وقوعها في طباع التشابه ومن ثمة انتسابها إما إلى تجربة ماضية أو لنوع أدبي آخر. إنّ تجربة كتابة قصيدة النثر الحقيقية أبعد من

مجرد التجريب البارد المفتعل، لأن كتالتها ممارسة في كيفيات ابداع الكلام الاول في عصر الحداثة الراهنة.

2-بقصيدة النثر حاجة الى نصها الذي يكبر ضوابطه او يقترح اسمه التي تنأى عن ملامح الاجناس الاخرى، وبحسب سوزان برنار ((فان التهديد الذي يقع عليها مزدوج، فهي – من ناحية – تخاطر بالاختفاء، بالتلاشي في النثر مثل خط ماء في بحر، ونحن نرى – من ناحية اخرى – ميلاد نسخه مبتذلة من الشعر الفوضوي توشك ان تؤدي الى اختلاط مخيف للقيم (81) لان كتابتها ليست مجرد تحرر من حدود الشعر المعروفة، فهي ليست شعرا هي جنس ابداعي ينتسب لنهر النثر العظيم وليس لساقية الشعر ذات الحدود العالية التي يرتفع ماؤها الى التلقي بصعوبة بالغة احيانا، فهي النوع الادبي الاستثنائي في العصر- الاستثنائي واثرهما فالحقيقي فيها يأتي استثناء متحرراً من الانتساب لغير تجربته، واثر ذلك فالقراءة فيه تكون انطلاقا منه فقط.

3-الكتابة بلغة الايقاع اليومي، فالمجم طارئ لا اضافة فيه، والايقاع لا يخرج في انساقه عن تواضعات الكلام اليومي التداولي المباشر، والصورة فيه رسم لاتخرج ملامحه وألوانه وأبعادها عن القوالب المألوفة لظواهر الاشياء، والتركيب مسطح يومي، والبناء وظيفي مباشر، إنّ نمطاً من الكتابة هذه أبعاده لايمكن ان ننسبه لقصيدة النثر، وان اقصى تجميل لهكذا نمط كتابي، يجعل قصيدة النثر الصادرة عنه مجرد ((سلسله افعال وافكار تصل في درجة تنظيمها، الى مستوى تحويل القصيدة الى مقالة دون مبالغة. ولايغيب عن ذاكرتنا كيف استثمر كتابها الافكار الايديولوجيه لنشرها عبر (القصيدة) في فترة معروفة، وهي تستخدم وسائل السرد والوصف استخداما يخلخل لها عالمها الداخلي ويذهب بها خارج اسمها (82) والذين يكتبون ضمن هذا الاطار انما يؤدون بالشكل غير الفني لقصيدة النثر نوعا من الكتابه يفتقر الى العمق الفني والفاعلية التأويلية، من قبيل نص احمد يماني الذي يقول فيه (83) (الملابس التي اهداها لي صديقي / اثر عودته من الخارج / والتي اكد انها من الدرجة الاولى / رغم شرائه لها من سوق الادوات المستعمله / وانها ستصاحبني لفترات طويلة / كمبرر لجودتها / الملابس هذه اصبحت لي / بعدما طوعتها لمقاساتي / واخرجت اصحابها القدامى ببطئ شديد من تحت انسجتها)

ويتواصل الكاتب في التسطير تحت مسمى (قصيدة نثر) لينشر (المسطور) تحت هذا الجنس، وفيه من الاساءة لجنس هذاالفن ما يغني المتلقي عن القراءه. ان نمط القصيده الشفويه او قصيدة التفاصيل اليومية، لاتعني ابداً إيغال الكاتب في الصدور عن الكلام اليومي في وصف الاشياء او التعبير عن انواع التداول اليومي في كلام الناس، لأن اليومي في قصيدة النثر استثناء اضافي وليس اجتراراً عابراً ومحاولة خلق اليومي عبر لغة نص جديد وليس تنميط الكتابة بالمألوف المسطح حتى في حالة تزيينه.

4-صار لقصيدة النثر في العقود الثلاثه الاخيره قالب شائع يتمثل فيه كتّاب بعضاً من طروحات (جيل التكريس) مع كثير من التساهل في المعجم والصورة وبناء الجملة وطرائق التكثيف الصوري والايجاز والبناء العضوي وغيرها حتى صار دعاتها في موقف الدفاع عن خصوصية التجربة بسبب من شيوع كتاب يستسخون تجارب الاخرين او ينسجون على منوال القالب الظاهر في كثير من التسطيح البصري، فهاشم شفيق يرى وجود اصوات كثيرة تفتقر الى الخبرة والمعرفه الثقافية دخلت قصيدة النثر من باب السهوله[84] من باب استنساخ بصر القالب وليس بصيرته. وبحسب انسي الحاج فأن هذه تقليدية مرضية ينبغي رفضها لانها تسهم في موت هذاالجنس الادبي. اما عبد وازن فقد رأى انه، من حق المحتجين على تقليد القالب واستنساخ التجارب الفاعلة ان يتذمروا وان يحتجوا، لأن ادعاء الشعرية بهدم جدار اللغة والتعبير عما لايعبر عنه او عن اليومي الشائع باجترار قالب منسوب لقصيدة النثر انما هو ادعاء يفتقر لأي عمق ابداعي[85].

5-استيراد قالب النثر منسوبا للشعر على انه نوع في جنس الشعر هو ما أشاع القراءات السلبية من كثير ممن يكتبه ثم من القراءات النقدية بعد ذلك، ((لأن الفكرة التي يصرح بها إنسي الحاج، ويوحي بها أدوينسي، ومفادها أن قصيدة النثر في العربيه، جاءت نتيجة تجريب طويل في الشكل الشعري، لاتقوم على اساس متين. لان جميع الاشكال (التي تستخدم النثر وسيلة للعبير الشعري في العربية انما جاءت نتيجة تأثيرات غربية مباشرة، لانتيجة تطور تدريجي فما محتوم، وليس إلاّ الشعر الحر وحده في العربية الذي يقوم على الوزن، هو ما نستطيع القول عنه بشيء من الدقة، انه جاء نتيجة تجريب مستمر في الشكل الشعري))[86]، هذا الطرح يحتفي

بمصداقية كبيرة، غير ان قصيدة النثر تجاوزت مرحلة التعريب واصبحت نصاً عربياً، وتجاوزت مرحلة انها نوع في جنس الشعر و أصبحت جنساً ادبياً أفزته حاجة العصر الراهن الى شكل كتابي جديد.

6-ان القول بان بـ(غياب الهوية) اسهم في اشاعة الاداء بالشكل، والذي يؤدون بالشكل ينظرون لكتابتهم على انها نوع في جنس الشعر، فيحصل اشكال مزدوج، فمن جهة الاداء الفني تفتقر نماذج الاداء بالشكل الى عناصر الشعرية وفاعلية الاداء الاجمالي. ومن نوع الخطاب تختلط عناصر هويته بعناصر فنون أخر فتضعف استقلاليته، لتظل غياب الهوية المائزة خصيصة مائزة في تجارب الاداء بالشكل فقط، ومن ثمة فأن من ينتقد جنسها الكتابي بالسلبية انما يصدر عن قراءة نصوص الاداء بالشكل، من ذلك ما قاله الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى في دراسته الجادة (وهم للحداثة / مفهومات قصيدة النثر انموذجاً) حين ذهب الى: ((ان قصيدة النثر الان ضد أي انتماء وهوية ، وبالتالي فهي تعطي الدليل تلو الدليل على انها (ضد نفسها) ووصل كتابها مستوى غير معقول من اللهو بالشعر،وتوجيه الاساءات التي لاأتوانى عن وصفها بأنها متعمدة اليه،انها كتابات تطفو على سطح حياتنا الادبية كالطحالب وتتكاثر في كل الظروف، منتهزة الفوضى الشامله في واقعنا، متيحة الفرصة لفاقدي الموهبة، مالكي سلطة الانتشار ليمارسوا متعتهم الخاصة بافساد ذائقة الناس تحت شعارات: النص المختلف والنص البديل ونصوص الرفض والفن المغاير. . . .) [87]، قد يتضمن احتسابها تطويراً لفن الشعر افساداً لمفهوم الشعر المتوارث في ذائقة المتلقين أي (التوارث المعياري) وخروجاً على خصوصية الكلام العربي في ابداع الشعر وليس صناعته. ولكن قراءتها جنسا ادبيا مستقلا يجعل من الاداء بالشكل سمة طبيعية في سنة التطور الفني والموضوعي لهذا الجنس اللادبي، كما شاع في الشعر العربي، بنوعيه العمود المقفى والتفعيلة الحرة. وان قصيدة النثر اليوم اقرب اجناس الادب استجابة للتعبير عن اشكال المعاني الفنية او ابداع المعنى الفني عبر صياغات ادبية تناسب طبيعة العصر في قالبها العام ومكوناته المفتوحة على قدر كبير من حرية الاداء. وهنا لابد من الانتقال من ابرز عناصر الاداء بالشكل الى مكونات ذلك الاداء التقليدي واشهرها سبعة هي:

1- الاداء بالتصويري الشعري:

مصطلح الاداء بالشكل يضمر مسكوتا عنه هو (غير الشعري) او بما هو مستورد من فنون اخرى او حقول معرفيه مغايرة، اما مكونات الاداء بالشكل فهي ما يتكون منها الخطاب الشعري ولكن في صورته النظميه المصنوعة، ولما كان المكون التصويري هو اللافت الابرز في القصيدة او النص الشعري، فقد كان حضوره في الشعر محتاجاً الى سمات تميزه من حضوره في غير الشعر، ومن ثمة فان حضوره في قصيدة النثر محتاج الى سمات تميز قصيدة النثر من سواها وعند ذاك يكون شكل الاداء التصويري فيها قد اكسبها خصوصيتها الادائية ابداعياً. ولكن حين يكون الاداء بالتصوير الشعري في قصيدة النثر صادراً عن المكون التصويري صدوراً يتشابه فيه مع فنون اخرى كالخاطرة او الحكمة او المثل او الجملة القصصية أو الروائية أو الحوار المسرحي، فانه اداء بالشكل غير الشعري، بمعنى غير ما يحقق لـ (جنس قصيدة النثر) تفرده. لأن (المكون التصويري) قائم مستقر في كل فن ادبي من الشعر الى الحكايه الى قصيدة النثر الى سائر الفنون الاخرى، ولكنه في كل فن يسهم في خلق المعنى الفني تصويريا بطريقة او كيفية متميزة من الفنون الاخرى، وبخلاف ذلك تضعف خصوصيته التصويرية حين يقترب هذا الجنس من غيره، فالتصوير في الشعر ادهاش باعث على التأويل في بعض خصائصه ولكنه في المسرح تجسيد درامي يصنع الفعل، وفي القصة والحكاية يسرد الحدث بنحو او آخر وفي قصيدة النثر يكثف المعنى الفني ويبعثه متوهجاً وهكذا في فنون الادب الاخرى. والأدء بالتصوير في قصيدة النثر، يدخل دائرة الأداء بالشكل المصنوع إذ اتصف بالبرود وجاء عبر طرائق او اساليب باردة من قبيل: طريقة الاخبار التي يؤدى المعنى فيها بالشكل الاخباري غير الشعري المنتسب لقصيدة النثر: او طريقة المنطق العقلي التي يؤدي فيها المعنى بالشكل العقلي المنطقي فتجيئ الصورة مرسومة من قبل ذات عناصر كان العقل الجمعي او المنطقي قد صنعها. او طريقة المشافهة اليومية التي يؤدي فيها المعنى بالشكل الشفاهي التداولي اليومي، بدعوى القصيدة اليومية (النثريه) او القصيدة الشفاهية، وغيرها مما يؤدي فيها التصوير المعنى اداء بالشكل المصنوع الشائع في الاخبار او المنطق العقلي او التداولي الشفاهي وغير ذلك مما لايبدع التصوير فيها اية صورة لشكل أداء لافت.

نتأمل في التحقق التصويري النصي ان يبتكر شكل اداء جديد او متميز عبر انجاز تصوير خاص ينوجد الشكل الجديد فيه او من خلاله، ولكن اذا جاء الانجاز التصويري

مصنوعاً فيكون الشكل صادراً عن فكرة مسبقه او تحقق موضوعي سابق من دون اجتهاد في الاداء التصويري، ومن ثمة فهو اداء بشكل تصويري سابق مفتقر لشعريه اللحظة الجديدة، لحظة الكتابة. وذا الاشتغال شائع بقوة لدى اصحاب التجارب الكبيرة والاقل فاعلية ولدى الشباب أيضاً. وهنا سأشير الى نماذج من تجاربهم.

جاء في قصيدة (اشارات) لـ علاء الدين حسن نص يقول: (88)

(حين يموت الطغاة / كم ستر تاح / الارض / من وطأة اقدامهم)

ومن نصوص جواد الحطاب في مجموعته اكليل على جثة يانو: (89)

نص بعنوان (زيف): **(يفحص الصرافون / قطع النقود بمطارق صغيرة / فبماذا ستفحص، ياصرّاف الوقت/ ايامنا المزيفة)**

نص آخر عنوانه (1): **(المتوكل على الله / المنتصر بالله / المستعين بالله / المعز بالله / المهتدي بالله / المعتمد بالله / المعتضد بالله / المكتفي بالله / المقتدر بالله / القاهر بالله / الراضي بالله / المتقي بالله / المستكفي بالله / المطيع لله / الطائع لله / القادر بالله / القائم بأمر الله / المقتدي بالله / المستظهر بالله / المسترشد بالله / المستنجد بالله / المستنصر بالله / المستعصم بالله / . . . . . يااااااه / تضحكني هذي الاسماء / أربّ هذا / ام: شماعة أخطاء !؟)**

هذا النمط من الكتابه في قصيدة النثر في نصوص: علاء الدي حسن وجواد الحطاب وغيرهما ممايقع في اتجاهما، لاتستمدّ الصورة ، فيه تحققها من الابداع الشعري المتحقق في اشتغالها النصي، انما من وعي عقلي ذي نزعة حكمية مستمرة في هذه النصوص من الوعي العالي في قراءة، الفعلي التاريخي، فهي اداء بالشكل التصويري ذي العقل التاريخي وليس العقل الشعري أو التكثيف التصويري المتوهج في تجارب قصيدة النثر الاستثنائية، فعلاء الدين حسن يستشرف العقل في قول حكمي كم افاض شعراء العمود المقفى السابقون في استشرافه بأبيات حكمية كثيرة كانت فيه لغة الكناية عن صفة معينة أو موصوف مخصوص تمثل المعنى العقلي الذي يذهب اسلوب الكناية مذاهب شتّى. اما جواد الحطاب في نص(اسماء الاعلام) فيعبر بشيء من تصوير عقلي مباشر عن مفارقة السلاطين الضعفاء في الزمن الضعيف في حين يعوضون عن الفعل الميت اوغير الفاعل الصادر عنهم بالفاظ او اسماء ذات ثراء معنوي هائل تعوض عن ضعف الفعل القوي او غياب الفعل المنتصر !!

والنص هنا فكرة، أولاً وصورة عقلية ثانيا كما النص السابق، وكما في نص (الزيف) بمعنى أن الصورة لم تصدر صدوراً فنياً عن تحقق نصي يضمر شكلاً ابداعياً جديداً في اظهار المعنى الفني او بثه، انما هو اداء تصويري بالشكل العقلي السابق على التحقق النصي للخطاب الفني.

وقد يصدر النص في تصويرته عن شكل اليوميات المباشرة اليوميات التي نشأ فهمها في مسافات الايام، صدوراً يفتقر للشعريه افتقاراً مدقعاً، من قبيل (نص) محمد متولي المنشور في مجلة المدى تحت اصطلاح 0 قصيدة نثر وجاء في بعضه:[90] (حكى لي خالي يوماً // عن حادث مؤثر ظل يبكيني طوال طفولتي المهدورة نوعا ما // كان منطلقا بسيارته الـ 131 أوتوماتيك / على الطريق السريع متجهاً الى الاسكندرية / وعندما جاوزت سرعته 140 كم في الساعة / اصطدم عصفور بزجاج السيارة الامامي ظل يرفرف يائساً مرة وجيزة بعد اصطدامه / ثم سقط ميتاً فوق مقدمة السيارة / توقف خالي على جانب الطريق واخذ يبكي سانداً رأسه على المقود / كان هذا الحادث مؤثراً لسببين: أولهما الفجيعة الناتجة عن القتل الغير متعمد لكائن منطلق وحر / وثانيهما بكاء الخال الذي لولاه ماأكتسبت القصة عنصر التطهير اللازم للبنيه الدرامية.

إنّ سرد مشهد من تفاصيل الحياة اليوميه على هذا النحو الاخباري يضع النص في خانة (الخبر االصحفي) العابر، ومن ثمة يفتقر افتقاراً كلياً لاي عنصر تصويري يرقعه الى (قصيدة النثر) ان القول بـ (قصيدة التفاصيل) اليومية على هذا النحو على انها شعر يمحو ملامح الذائقه الشعرية من وعي المتلقي اليومي العابر ويمحو الحدود الفنية بين الاجناس الادبية. وان نسبة هذه الكتابه الى اتجاه في قصيدة النثر هو قصيدة التفاصيل اليومية أو القصيدة الشفوية نسبة غريبة، يجيئ المصطلح معها مبرراً لاضمحلال الكتابة، ليس الا !!!.

لكي يحقق المكون التصويري شكل اداء صادر عنه، يلزمه ان يتضمن التحقق النصي اداء تصويرياً يتخلق فيه شكله، ويتحقق المعنى انطلاقاً منه، اما اذا جاءت الصورة مستمدة من ملحق حياتي او غيره بشكل او بآخر، فهو أداء بالشكل غير الشعري، حتى في النصوص التي يتم فيها تكثيف معنى معين تكثيفاً شبه فني، كما في (نص هنادي زرقه) الموسوم (لاوجود لمكان سيء) الذي يقول:[91] (انحنى ليقبل طفلا / كانت تمسكه بيدها / تمنت لو كانت ذلك الخد / اخبرها بأن الشارع / ليس مكانه مفضل / لتبادل القبل / أصرت.. /.. .... / لاوجود لمكان سيء / للقبل..).

النص هنا لايتضمن مكونه التصويري، لانه يستنسخ مشهداً / معيناً / بلغة يومية استنساخاً يترك للواقع السابق للكتابه دور رسم الصورة التي وصلت الى الكتابة مرسومة، ولم ترسمها الكتابة، ومن ثمة فهي اداء بالشكل السابق الذي هو شكل الواقعة، وهنا المتلقي يقرأ صورة الفعل السابق وليس صورة التحقق النصي۔ ليس الصورة الفنية التي اجتهد الكاتب في انتاجها.

كاتب قصيدة النثر مدعو الى اعادة خلق الواقع عبر تحققات النص الفنية عبر اشكال ادائه، والمكون التصويري هو الابرز في ابداع اشكال الاداء في ابتكار غير المألوف حتى عند تصوير الحسي الظاهر او المألوف الصارخ في مألوفيته، ولكنه ابداع استثنائي، كما في نص (الاشغال الشاقة) لـ شوقي ابي شقرا الذي يقول فيه: (92).

(فرت الرصاصة عينها وطارت من المغارة، من النوم، وجرحت الهواء والهاتف والبرق، ولاقت رفيقات راكضات، مخبتهن، ورمت عليهن الملبس وارتفعت ووقعت سوداء غائبة عن الوعي، لمها العسكري وحبسها في جيبه، وحكم القاضي عليها بالاشغال الشاقة بين اظافر الاولاد).

المكون التصويري يبدع شكلاً لافتاً للمعنى الشعري الذي يشبه النص، هنا، والتصوير الاستعاري يعيد تصوير 0 فعل الرصاصة) شعريا ليجعل اثرها التعبيري باعثاً تأولياً في المتلقي، فكانت جمل النص على تراصها وكثافتها تصدر عن وعي خاص في بناء الصورة الشعرية التي انتقلت بـ(رصاصة) من مستوى الموت فيها الى مستوى حكمة الحياة المستنتجة منها ومن كونها الحسي المجرد الى صورتها الرؤيوية المتخيلة شعرياً ومن تجسدها المادي المنعزل الى صورتها انساناً فاعلاً في صنع الموت، يخضع اثر ذلك للعقاب والفناء والضياع.

الأداء بالتصوير الشعري في قصيدة النثر لايبدع شكله الفني وايحاءاته الجمالية إلاّ إذا صدر شكل التصوير عن تحقق نصي لكيفية ابداع الصورة في النص، وليس عن استنساخ ايقاعها المتحقق في الواقع المباشر، ومن ثمة فأن القصيدة الشفاهية وقصيدة التفاصيل اليومية وما يقع في اتجاههما اذا جاء مفتقرة للخلق التصويري النصي وظلت معلقة الى مظهر الاشياء الواقعي المباشر فستكون مجرد اداء تصويري بالشكل المصنوع، غير المتصف بالعمق الفني،

وسيكون اثر ذلك ع=غير منتسب لقصيدة النثر التي يجيء المكون التصويري فيها أشبه بالماء في علاقته بموجودات هذي الحياة.

2- الاداء بالايقاع الدلالي:

لما كان الايقاع مكوناً قاراً في النص الشعري، فقد تأثرت بحيويته فنون اخرى كالخطابه والمقاله والحكاية والامثال والوصايا والادعية وغيرها، حين ظهرت عناصر ذات اداء ايقاعي في تلك الفنون افاض القدماء في دراستها في علم البديع خاصة في محورين رئيسيين هما: محور محسنات الالفاظ ومحور محسنات المعاني. ولما ظهرت قصيدة النثر بوصفها جنساً ادبياً جديداً، فقد اجتهد بعض دعاتها في عدها نوعاً من الشعر، وهي ليست كذلك كونها فناً نثرياً حديثاً بالغ الثراء والحيوية، وقد عمل اولئك الدعاة على التنظير لـ (الايقاع الداخلي) فيها تعويضها عن (الايقاع الخارجي) الذين يرون شيوعه في الشعر، ولكنهم في تنظيرهم ذاك لم يخرجوا عن أساليب ذات ثراء إيقاعي شائعة في فنون النثر القديمة والحديثة بنسب متغيرة بحسب نوع الفن واسلوب الكاتب، هنا صار ادعاء تلك االاساليب الايقاعية في قصيدة النثر ثم شيوع توظيفها على نحو مصنوع من قبيل الاداء بالشكل الايقاعي المصنوع في قصيدة النثر، لان ذلك الايقاع لم يكن صادراً عن تحققات نصية انفردت بها قصيدة النثر انما عن تحققات شاعت فيها بتأثير شيوعها في غيرها.

فالايقاع الدلالي تحقق نصي يتضمنه النص الادبي، في الشعر فيعزز من جمالية الايقاع في الاوزان والقوافي وما يماثلها في التأثير. وفي بعض فنون النثر فيعزز كيفية التعبير عن المعنى بمؤثرات ذات بث ايقاعي وايماءات جمالية، تكاد ان تكون عامة في فن القول، من شعر على تعدد اشكاله ونثر على تعدد فنونه. ويشيع في الايقاع، الدلالي اتجاهان اولهما الايقاع الدلالي اللفظي في أساليب التكرار والتجنيس والاقتباس وغيرها مما يكون فيها اللفظ مؤثراً ايقاعاً بالصدور عن جنس صوته او بنيته الصوتيه، جرساً ونغماً. وثانيهما: الايقاع الدلالي الخالص في أساليب التقابل والتضاد والمجاورة والتقسيم والتوازي وغيرها مما يصدر عن علائق المعاني، وتناسب الصور وبناء الجملة وتركيب العبارة مما يكشف النص الابداعي عن تحققه نصياً ويتعذر احصاؤه وتحديده نقدياً الا في نص واحد أو تجربة معينة.

ونص قصيدة النثر الذي يرد محتفياً بالايقاع الدلالي احتفاءاً صناعياً غير متصل بالمعنى الفني ومنسجم معه، انما هو يشتغل على الاداء بالشكل الايقاعي غير الشعري، لانه شكل

مصنوع. لان القول بالايقاع الناشيء عن البنية والدلالة في قصيدة النثر صادر عن حقيقة انّ الوزن ليس شرطاً في الشعر وان الوزن غير الموسيقي، وان الايقاع ليس هو الوزن او الموسيقى فقط، وهنا ذهبوا الى القول بالايقاع الداخلي الذي تكمن اهميته ((في كونه جزءاً متميزاً،في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة، جزءاً يتولد في حركة موظفة دلاليا. ان الايقاع هنا هو حركة تنمو وتولد) (93) ويذهب ادونيس الى محاولة تحديده في بعض العناصر فيذكر (ايقاع الجملة وعلائق الاصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الايحائية والذيول التي تجرها الايحاءات وراءها من الاصداء المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى، وهي كلها مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد فيه وقد توجد دونه (94) وهذه العناصر يتوفر عليها النص الشعري الموزون المقفى في نماذجه الابداعية غير التقليدية ويتوفر عليها النص الشعري الموزون / نص التفعيلة غير أنّ فاعلية الوزن وفاعلية التقفية واشكال الاداء تغلب عليها وتهيمن على ذائقة المتلقي. وهذه العناصر متوفرة في كثير من نصوص النثر ولاسيما في فنون النثر القديمة حتى ذات البناء السردي منها كالمقامة والحكاية والسيرة والمنامات وغيرها كثيرة، غير أنّ وجودها في قصيدة النثر بدأ مختلفاً لسبب بسيط أنّها جنس أدبي جديد مختلف وحضورها فيه متباين من نص لآخر، ومن تجربة لآخرى. ومن ثمة كان الايقاع في قصيدة النثر غير صادر عنرقم تجربتها انما هو شائع في فنون النثر عامة، وان القول الذي يراه (تخلق ايقاعاً جديداً) لايعتمد على اصول الايقاع في قصيدة الوزن، وهو ايقاع متنوع يتجلى في: التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتراوح الحروف وغيرها)) (95) ذلك القول يشير الى كونها اداءاً بالشكل المصنوع وليس بالشكل الشعري، او الشكل النثري التقليدي المتوقع وليس بالشكل الشعري الادهاش، الشكل والذي تعظم فيه حاجة الكاتب الى اختراع متواصل للغة تحيط به، وتلتقط فكره)) (96)بحسب انسي الحاج وقبله بحسب سوزان برنار هو ((جهد لايجاد لغة قادرة على الحدث الى الروح، بفعل العنفوان الروحي، جهد يفجر الاطر الجاهزة، ويسحق الاشكال المألوفة للغة وللتنظيم)) (97).

إنّ قراءة ظواهر ذات تأثير ايقاعي او طرائق اداء ايقاعي توافرت عليها فنون النثر، قراءة تنسب اليها شكل اداء جديد، انما هي قراءة غير دقيقة، ولا تثمر في تراب النقد بذرة من نص، وان القول (بتحويل هذا المتجه في مستواه الوزني فقط، من متجه سمعي إلى متجه دلالي، أي انها اعتمدت المعنى فقط اساساً بنائياً للشعر، دون ان تنسى بقية المؤثرات الصوتية والحسية) (98) وهذه قراءة الناقد سعيد الغانمي لنص قصيدة النثر لاتميزه من بعض فنون النثر

التي يتنمي اليها هذا الجنس الادبي، وبالضرورة الفنية فأن العناصر الايقاعية منه تتجه بحركية اداء (تسير مع النص، وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة)) [99]. لان خصوصية قصيدة النثر الابداعية في جدة خطابها احياناً اسفرت عن ذلك فكان النص اثرها شكل اداء متميز اما عدها نوعاً في الشعر فيحيل اكثر نماذجها إلى أنْ تكون مجرد اداء بالشكل الايقاعي المصنوع كالتقليد في العمود ووزن التفعيلة، فهي بحاجة إلى الاحتفاء بخصوصية تجربتها الابداعية الصادرة عن تحققاتها الايقاعية المائزة فقط.

ولذلك فان القول بايقاع الفكرة يستدعي تحققاً نصياً استثنائياً مدهشاً وبخلافه، تظل الفكرة وقعاً مألوفاً وليس ايقاعاً فنياً ونماذج ايقاع الفكرة يتساوى فيها نص قصيدة النثر مع نصوص تنسب الى فنون نثرية مغايرة، ويتساوى فيها المترجم مع الاصل أيضاً، مثال ذلك هذا النص لـ (راسل ادس) الذي يعد اهم كتاب قصيدة النثر في امريكا، جاء في نص مشهور له (الشيء الكبير): [100].

(يدخل الشيء الكبير / يقول شخص: اخرج ايها الشيء الكبير / يخرج الشيء الكبير ويعود فيدخل من جديد / يقول الشخص: أخرج أيها الشيء الكبير وابق في الخارج / يخرج الشيء الكبير ويبقى في الخارج / يشعر بالوحدة الشخص نفسه الذي كان منذ قليل يأمر الشيء الكبير ان يخرج فيقول ادخل ايها الشيء الكبير / وعندما يدخل الشيء الكبير يقرر الشخص أنّه كان من الافضل لو بقي في الخارج / يقول الشخص نفسه اخرج ايها الشيء الكبير / يخرج الشيء الكبير / اوه لماذا قلت هذا ؟ هكذا يقول لنفسه الشخص وقد بدأ يشعر بالوحدة من جديد / بينما يدخل الشيء الكبير من تلقاء نفسه / يقول الشخص نفسه للشيء الكبير: على اية حال كنت على وشك ان آمرك بالدخول).

قد يبدو التكرار ابرز ملمح ايقاعي كذلك التقابل الدلالي ثم النزوع الدرامي الذي جعل ايقاع الحدث يأخذ نسقاً خاصاً، ولكن كل هذه العناصر لم تدفع النص المترجم الى ان يكون قصيدة، وظل نصاً حكائياً. وقد تذكرت بنيته النصية على ايقاع خاص هو ايقاع الفكرة، الفكرة المبنية على حقيقة مفادها أنّ الرتابة والاعتياد لاتبدعان شيئاً استثنائياً، وكأنّ حكاية النص جاءت في الكناية التعبيرية عن صفة الرتابة غير المنتجة. وصدور النص عن فكرة معينة جاءايقاع التعبير منسجماً معها وكاشفاً عنها، صدور شائع في الفنون جميعها تقريباً ومنها الشعر، فالإيقاع هنا دلالي يركز النثرية وليس الشعرية، وهو للتعبير وليس للتحقق الفني الجمالي للنص. وهذا في نص مترجم، وفي نصوص قصيدة النثر العربية ما يشبهه

ويستعيدة، ولعل أوضح مثال على ذلك نص عبدالرزاق الربيعي المرسوم بـ(كوكتيل في مفتتح قرن)[101]) الذي استوحاه من نهاية الالفية الثالثة فهو في استقبال سنة (2000) للميلاد، مستلهماًفكرة هيمنة الاصفار، فهناك العدد (2) وفي حضنه ثلاثة اصفار. فهو يقرأ الاصفار الثلاثة، يقرأ الصفر بكونه حياة و حرية وسلوكاً ويقرؤه بدلالته التداولية الشائعة بمعنى الافلاس، لينبني النص على ثنائية (صفر بمعنى حياة في مقابل صفر بمعنى التلاشي او اللاحياة): فالصفر يقرؤوه تاريخ وحضارة ويخاطبنا الصفر قائلاً على لسان الربيعي:(هل عرفتموني ؟ / وريث ممالك خائبة انا / وتيجان مرصعة بالنقوش والعروش والجيب الصفر) فالصفر حياة وفوز والصفر رهان وخسارة، فأي المعنيين سيطالنا ؟ يقول الربيعي): وحينما دنوت من التقويم / هالني الامر / ؟ فيالحموضة قرن / ثلاثة ارباع مساحته اصفار) وتكررت كلمة (صفر) في النص على نحو منطلقة من فكرة دلالية وليس ايقاعية. يقول في مقطع من النص: (ويحدني من كل الجهات صفر / صفر على عمود الجريدة / صفر في الثلاجة وعلى ماركة القميص/ صفر في فم المغنية وفي كشف الحساب / في التراب / صفر يتعفن في الفراغ) هو يستلهم الايحاءات السلبية للصفر ويستوحي الايجابية، ليكتمل النص أرجوحة بين ذلك الاستلهام وذاك الايحاء من دون ان يكون لتكرار (صفر) أي أثر إيقاعي شعرياً انما هو اشتغال فكري على لوحة رياضية هي سنة (200) للميلاد افتتاح قرن تهيمن الاصفار على ثلاثة ارباعه. ايقاع المفردة في النص اعني (صفر) دلالي، فكري، فلسفي، تأويلي، عقلي، تأملي، ولكن ليس ايقاعاً او مقالة اوالسيرة او الحكاية، على اختلاف هذه الاجناس وخصوصية كل نص بما يتضمنه من تكرار، ولكنه لايشبه التكرار في قصيدة مدهشة حقيقية وليست مصنوعة من الشعر العمودي المقفى او من شعر التفعيلة الحرة، ومن ثمة فأنه هنا اداء بالإيقاع الدلالي المقصود فكرياً أو فلسفياً أو عقلياً أو منطقياً وليس شعرياً. وان ايقاع المفردة لم يكن شعرياً في سائر قصائد النثر، انما دلالي تعبيري، حتى في النماذج التي رأى بعض الدارسين ايقاعها متصفاً بالشعرية، من قبيل قراءة يوسف حامد جابر لايقاع المفردة في نص لـ (بول شاوول) فيه: [102]) قلت: الاشارة عودة / عندما انفتحت أبواب لاتحصى / قلت: العافية تبدأ عندما احترقت كل الأوراق / قلت: الزهرة الاخيرة / عندما ارتعشت أمام المرآة)، المستوى اللغوي هنا في كلام القصيدة لايبدع مستوى ايقاعياً، إنما هو تناغم ذو ايحاءات دلالية متصلة بتعبير المعنى الفني بلغة خاصة بجنس النص الذي هو قصيدة النثر، فجنس النص هنا ليس شعراً، ومن ثمة ليس هنا من إيقاع داخلي أو موسيقي داخلية، إلاّ

بمقدار ما يتوفر نص نثري آخر على الاشتغال نفسه، فقد نلحظ مثل هذا في خطبة او دعاء او وصية او قصة قصيرة، وغير ذلك ونعده إثر ذاك اشتغالاً فنياً لتفعيل المعنى وتعميق اثره في المتلقي، وما قيل في التكرار ينسحب على اقوى العناصر الاخرى للايقاع الداخلي المفترض في قصيدة النثر، كالتوازي والسجع والجناس الاستهلالي والطباق والتقابل والتنويع في اطوال الاسطر، ودلالة صوت الكلمة والتماثل وايقاع الترجيع التدريجي وايقاع الحرف وايقاع الجملة، وايقاع التكرارالمتعمد مع تغير داخلي وايقاع التكرار بلا تغير، والايقاع المتكرر كاللازمة وايقاع التكرار الموزع وغيرها (103) مما يعد قراءة قصيدي النثر انطلاقاً منها كشفاً عن الاداء بالشكل الايقاعي المستورد من نصوص نثرية اخرى لانه غير صادر عنها أعني قصيدة النثر بوصفه خصيصة أدائية تميزها من سواها، أو أنّه مختلف في كيفية التعبير عن المعني الشعري فيها كما ايقاع التفعيلة اما الدراسات التي قرأت، طبيعة الانساق الصائتية استناداًعلى إحصاء التراكمات الصوتية وملاحظة مواقع ترددات الاصوات في الجملة والنسق والسياق لاضهار انساق انتظام الترددات الصوتية في النص (104) فلم تخرج من قراءتها بمحدادات ايقاعية تخص قصيدة النثر وحدها، ولو اتجهت بمنهجيتها ألى نص من دعاء أو حكاية أو قصص أو غيرها لوجدت ما يشبه تلك الانساق والمؤثرات الايقاعية مع فارق هو نوع الجنس الأدبي وتخصيصها بقصيدة النثر يسحبها إلى مجرد الاداء بالشكل الايقاعي المصنوع.

3- الاداء بالنزوع الحكائي:

الأداء بالشكل الحكائي في قصيدة النثر يتمثل في ذلك النمط من النصوص التي يتم فيها الصدور عن عناصر الأداء في الحكاية أو السرد الحكائي أكثر من تمثل عناصر الابداع الشعري، فتقدم عناصر الاداء الحكائي على عناصر الابداع الشعري او الفني التي تتمثلها قصيدة النثر وتتصف بها على نحو يميزها جنساً ادبياً مستقلاً. لأن الاداء بالنزوع الحكائي يسحبها إلى ان تكون تطويراً في جنس فن الحكاية اكثر منها شكلاً أدائياً في جنسها . وكلما لجأت نصوصها الى عناصر السرد على وفق كيفيات شعرية وليست سردية، دلَّ ذلك على اشكال اداء متعددة وكان ايجابيا في جنسها الابداعي. واذا كان السرد في الحكايات يتقدم بالحدث فأنه في الشعر وفي قصيدة النثر يعمل على تكثيف المعني بجعله اداءاً شعرياً باعثاً على التأويل. وربما كان ((اهمال قصيدة النثر للجانب الصوتي يجعل اعتمادها الاول في بنائها على الدلاله، ويتعين علينا هنا، ألاّ نفهم الدلالة بوصفها نتيجة حتمية لوجود الدال والمدلول ففي الشعر تختزن القصيدة دلالتها في منطقتها الخاصة، وبنائها ووحداتها وفي بلاغة الصياغات

وما في لغة القصيدة من توترات صورية وتوازيات ايقاعية، ومطابقات وتكرار وبنيات سردية تعكسها ضمائر التلفظ او المحاورات والوصف وسوى ذلك مما يقوم باكتشافه القارئ الذي يتولى تنظيم المقروء وبناء الدلالة [105]. أما في قصيدة النثر – على نحو خاص – فان غلبة عناصر السرد تستدعي عبقرية شعرية عالية تتفن واسعاً وتجتهد عميقاً لاجل ان يكون النص شكل اداء جديد وليس مجرد اداء بالشكل الحكائي المألوف، لأن (السرد الذي تجتلب تقنياته من النثر اساسًا يتطلب تنظيماً يناقض الفوضى الظاهرية في قصيدة النثر) [106] ولاسيما أنّ عنصر الإيجاز أو القصر في تجاربها الأولى إذْ يسهم في تكثيف عناصر الوحدة العضوية ويجعلها اعمق في اشراقاتها وهو مايتطلب معها التعامل مع عناصر السرد برؤى اداء فني مختلفة. والى هذا ذهبت سوزان برنار باعتمادها مقولة (بو) الشهيرة من انه ((لاوجود لقصيدة نثر طويلة، فالحديث عن قصيدة طويلة لهو تناقض مطلق في المصطلحات. وكثيراً مالاحظنا – وهو ما يمكننا ان نطرحه كمبدأ – ان قصيدة النثر الحديثة موجزة دائماً)) [107]. ولهذا كان النزوع الحكائي في تجارب قصيدة النثر الطويلة شكل اداء مميز. اما في القصائد القصيرة فكثيراً مايجيئ النص منها مجرد اداء بالشكل الحكائي المألوف كما في نص (يوسف بزي) الذي يقول فيه: [108]

(انقضى النهار كانفجار لمبة / هربت بضحكات كبيرة / الى محل همبركر / حيث الحياة تختصر / بكباية محطمة على رأس احدهم / او تتألق على رغوة بـرة / مصطحباً الاصلع ذا الندبة / الذي لحس المنشار مرتين / وتنشق قارورة الغاز / تاركاً أمرأته في الغرفة المجاورة، تحلم اني عدت من رحلة / ناقلاً عظام ابي في سيارة / يقودها ارمني مجنون / معه سيارة كولت 12 / واني فكرت بها طوال الطريق كي ابقى حياً)

إنّ النزوع الحكائي في هذا النص اوما يماثله هو ما يرسم أبعاد حدث معين يتخيله كاتبه، فهو يحكيه راوياً له بوصفه حدثاً، ولم يروه شاعراً به بوصفه لغة اداء فني او شعري، كان الإخبار مهيمناً على التصوير الفني، ومنطقية السرد غالبة على الرؤى الشعرية وتحقيق غايات السرد في النص اوسع من تكثيف المعاني شعرياً اما التجارب الشعرية المهمة في قصيدة النثر فقد كتب (قصيدة النثر الطويلة) باستثمارها بعض تقنيات السرد، وقد اجتهدت في تغليب عناصر الشعرية على آليات السردية، ويمثل نص (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) لـ(أنسي الحاج): انموذجاً في توظيف السرد شعرياً في بعض مقاطعه، بدءاً من المطلع الذي جاء فيه: (هذه قصة الوجه الاخر من التكوين / وجدتها وعيناي مغمضتان / فالطريق

حبيبتي قادم من انتظارها لي / قادم من رجوعي المرح يحمل الرسالة إلى الريح / والريح إلى الشجر / والشجر إلى الدفاتر. . . .) [109] فبعض عناصر السرد في هذا النص تؤدي وظيفتها الشعرية او الفنية وليس الحكائية، بما تعمق للمعنى فنية التعبير، وتصور للحدث أو فيه معاني وقائعه، وفيض أخيلتها، مستشرفةً الآتي منها حتى تتميز قصيدة النثر من الحكائيات في هذا الأداء.

وقد اجتهد أصحاب (قصيدة النثر) وكتابها ومبدعوها في الافادة من عناصر تشيع في الحكائيات، وعملوا على توظيفها على نحو من انفراد تقني، فهناك من ذهب الى توظيف البناء القصصي فنياً، وآ خر عمل على توظيف البناء الحواري / وثالث أفاد من البناء الدرامي / ورابع أخذ بتقنيات الحوار / وخامس ذهب في أدائه معنياً بالشرح والاسترسال والوصف، وهكذا صارت تلك المذاهب اتجاهات في بالشكل القصصي أو بالشكل الحواري او الدرامي او الشرح الوصفي الاسترسالي وغير ذلك. وربما كان محمد الماغوط في الاداء بالشكل الحواري الذي ينبني فيه المقطع او النص بالصدور عن تقنية الحوار بناءً شعرياً ذا لمحات حكائية في الاسطر الحوارية التي لاتتصف بالكثافة الشعرية العالية، من ذلك مقطع درامي الماغوط في مشهد تحقيق واستجواب جاء فيه: [110]

(- اين كنت يوم الحادثة ؟ / - كنت ألاحق أمرأةً في الطريق ياسيدي / طويلة سمراء ذات عجيزة مدبلجة / - انني الوحيد الذي يمر في الشارع دون ان يحييه احد / دعني لاأعرف شيئا !! / - أطلق سراحي ياسيدي !! / - ابي مات منذ يومين / - ذاكرتي ضعيفة / وأعصابي كالمسامير / - انا مغرم بالكسل، بعدة نساء على فراش واحد / - اضربه على صدره !! / انه كالثور / - سفلة / - دعني آكل لحمه. . . !!/ - بشدة كان الالم يتجه في ذراعي / بشدة مئات السياط والاقدام اليابسة / - انهمرت على جسدي اللاهث / وذراعي الممدود كالحبل. .)

فالنص اداء بالشكل الحواري كاشفاً على نحو موضوعي عن أبعاد حوار في مجلس تحقيق بين بطل النص والمحقق وظل الجلاد الذي يقوم بتعذيبه / ولم ترتفع تقنية الحوار الى مستوى تضيف فيه للنص عمقاً شعرياً ينفرد به شكل ادائه. اما النصوص التي صدرت عن شكل الادا الدرامي فغالباً ما اتصفت بارتفاع عناصر الشعرية واعتماد شكل الاداء الدرامي نهج ابداع اكثر منه نهج تقليد، ويبدو ان صراع الحالات المختلفة المتباينة وتناميها بدءاً بارتفاعاً فنياً وختاماً شعرياً هو ما ساعد الكتاب على تعدد أشكال الأداء الدرامي حتى في

التجارب الشابة، كما تجارب كتاب قصدة النثر التسعينيين في العراق وسوريا ومصر على نحو خاص.

أما الاداء القصصي الذي صدرت فيه نصوص قصيدة النثر عن تقنيات القص على نحو مكثف فغالباً ما جاء قصيدي النثر في شكل قصة قصيرة مكثفة او حكاية مركزة وكانت اثر ذلك اداء بالشكل القصصي. لأنّ النص الذي يكون بناؤه موظفاً لسرديته توظيفاً تطبيقياً اجرائياً هو أداء بالشكل الحكائي أو السردي، أما حين تجيىء سرديته لغة اشتغال شعري، تحقق غايات فنية وجمالية وشعرية فهو شكل اداء متصف بالعمق، فليس هناك من ينفي ((ان يكون للسرد في قصيدة النثر نوع من التميز، لكننا تدرج تميزه المفترض ضمن ابدالات السرد الشعري عامة، والابدالات النصية خاصة، من دون ان نعتمد على فرضية القاعدة النثرية للسرد ولقصيدة النثر))[111]، لان التعويض عن عناصر الشعرية الايقاعية منها والتركيبية والتصويرية بأبدالات من تقنيات السرد يحقق نجاحاً فنياً من التجارب التي تبدع لقصيدة النثر عناصر سرديتها التي تنفرد بها، وهذا قليل جداً والشائع هو صدورها عن تطبيق تقنيات السرد الحكائي او القصصي صدور ابدال او تعويض وليس صدور اجتهاد واضافات ولهذا شاع الاداء بالنزوع الحكائي وتعطيف تقنياته من دون عمق شعري.

4- الاداء بقوالب رسماً كتابياً:

في الشعر العمودي المقفى ظن بعضهم ان مجرد الكتابة على هيكلية الوزن ونظام القافية يجعل المكتوب شعراً، وتحت هذا الظن العجيب حسبوا الشعر التعليمي والمنظومات الوعظية والاتباع حذو اللفظ باللفظ والاستنساخ باجترار تجارب السابقين، من الشعر وما هي من الشعر في شيء الا من جهة الاداء بقوالب الوزن وانظمة التقنية رسما كتابياً وهذا جهل مدفع بالمعنى الابداعي للشعر. ثم في شعر التفعيلة الموزون ولكن (الشعر الحر) ظهرت تجارب غير قليلة تعتمد الاداء بنظام الاسطر الموزونه ولكن من دون ان يحفل الموزون بشكل اداء شعري يمثل روح مبدعه انما هو اصطناع واداء بالشكل الاصطناعي الفاقد للشعرية كونه مجرد نظم تعليمي مفتعل يجتر تقنيات الاداء ولا يمثل روحها، ولا يحتقب عمقها الفني باي شكل من اداء استثنائي. وهذان الاتجاهان من العمود القديم والتفعيلة المعاصرة او الحديثة انسحاباً على (قصيدة النثر) لا من جهة كونها نوعاً في الشعر العربي الحديث انما كثيرين كتبوا نصوصاً تنسب الى اجناس ادبيه، منها المقالة ومنها الخاطرة ومنها الحكاية ومنها فن صياغة الخبر وغير ذلك من

الفنون، ولكنها لاتنسب لجنس قصيدة النثر الامن جهة الاداء بقوالب التسطير الكتابي التي استعارتها قصيدة النثر نفسها من شعر التفعيلة الذي استعارها من الشطر الشعري او البيت المدوراو بنية التفعلة في الشعر القديم، وهي استعارة لم تجعل قصيدة النثر تطويراً لفن الشعر، وان عد بعضهم مجرد كتابتها على صورة السطراو الكلمة الواحدة في السطر يجعلها (قصيدة النثر) وهذا الفهم من جيل التأسيس واتسع مع جيل التكريس في الستينات من القرن العشرين، وقد تنبه كثيرون من كتابها الى هذا المنحى فصاروا يكتبون نصوصهم على النظام التقليدي بالسطر الكامل على بياض الورقة مع الافادة من تقنيات فن الكتابة عند رسم الحروف وعلامات الترقيم وبياض الورقة وغيرها. غير ان الشائع في قصيدة النثر هو كتابتها على قوالب الاسطر في قصيدة التفعيلة، من دون ان يضمن ذلك عمقاً تعبيرياً او ايحاءاً دلالياً او اتصالاً بالمعنى الشه=عري، وهنا رأى كثير من الدارسي ان مما (يؤخذ على قصيدة النثر بصورة عامة هو توزيعها على الاسطر توزيعاً غير مدروس، فعلى الاغلب، ليس ثمة مفهوم يستند اليه النص في انهاء السطر، او وضع النقاط وعلامات الترقيم، على الرغم من اهميتها، فتارة يكون مدار التوزيع هو انتهاء الجملة، واخرى انتهاء المعنى، وثالثة يكون التوزيع غير قائم على فهم معين، مع الاكثار من النقاط بين المفردات والاسراف في التوزيع على السطر) (112) وذلك التوزيع غير القائم على فهم معين هو ما جعل النص يأتي مجرد اداء غير فني بفوضى الاسطر والرسم الكتابي للكلمات الذي لايتعمق للتعبير الشعري لبعاده التصويرية وتجلياته التعبيرية، مع ان الوقفة وان كانت في الصل توقفاً للصوت من لدن المتكلم ليأخذ نفسه الاانها وبشكل طبيعي ترد محملة بدلالات لسانية (113) ومن ثمة فأن الاخذ بذلك في الشعر ملحظ جوهري / والالتزام بها فنياً في قصيدة النثر هو كتابتها على قوالب وبياض الورقه وغيرها. ان الشائع في قصيدة النثر هو كتابتها على قوالب الاسطر في قصيدة التفعيلة، من دون ان يتضمن ذلك عمقاً تعبيرياً او ايحاءاً دلالياً او اتصالاً بالمعنى الشعري، وهنا رأى كثير من الدراسين ان مما (يؤخذ على قصيدة النثر بصورة عامة هو توزيعها على الاسطر توزيعاً غير مدروس، فعلى الاغلب، ليس ثمة مفهوم يستند اليه في انهاء السطر، او وضع النقاط وعلامات الترقيم، على الرغم من اهميتها، فتارة يكون مدار التوزيع هو انتهاء الجملة، واخرى انتهاء المعنى، وثالثة يكون التوزيع غير قائم على فهم معين، مع الاكثار من النقاط بين المفردات والاسراف في التوزيع على السطر)) (12) وذلك التوزيع غير القائم على فهم معين هو ما جعل النص يأتي مجرداً غير فني بفوضى الاسطر والرسم الكتابي للكلمات الذي لايتعمق للتعبير الشعري ابعاده التصويريه وتجلياته التعبيرية (13)، مع ان

الوقفة وان كانت في الاصل توقفاً للصوت من لدن المتكلم ليأخذ نفسه الانها وبشكل طبيعي ترد محملة بدلالات لسانية[114] ومن ثمة فإن الأخذ بذلك في الشعر ملحظ جوهري / والالتزام بها فنياً في قصيدة النثر يعزز السعي للكشف عن مكونات الشكل الادائي فيها، في تحققاتها النصية. وقد رصد عبدالقادر الغزالي في دراسته الجادة (قصيدة النثر العربية / الأسس النظرية والبنيات النصية) أربعة أنماط شائعة للتوزيع الخطي أو تشكيل الفضاءات الخطية / على وفق أوضاع مختلفة لاتتقيد بتنظيم معين، فهناك نمط (الاستقلال الذي يتم فيه كتابة البيت الشعري وفق نمط واحد دون غيره. وهناك نمط لايتساوى فيه السطر مع البيت حين يتوزع (البيت) أو الجملة الواحدة على أكثر من سطر وغالباً مالايجد المتلقي ضابطاً يحكمه أو تأويلاً يحتكم إليه وهو ما يشيع الأداء بقوالب الأسطر على نحو أشبه بالفوضوي ونمط ثالث يتساوى فيه البيت أو الجملة الفنية مع السطر أو مساحة الكتابة ليجيئ الوقوف ممكن التبرير أو قابلاً للقراءة. والنمط الربع هو ما يتم فيه الجمع بين النمطين الثاني والثالث، وهو ما يشيع الاداء بفوضى قوالب الاسطر من جهة وهو مايدفع بالعلاقة بين الشعر والنثر الى اقصى حدود الابهام والالتباس من جهة أخرى[115] إنّ التجريب في الأداء بالأسطر الكتابية على النحو لايتعمق فيه التجريب للمعنى الفني خصوصيته لايؤسس لملامح هوية كتابية لجنس قصيدة النثر، فلا اجد مبرراً لأن يكتب جواد الحطاب نصه القصير (البرلمان) على هذا النحو من التسطير الكتابي:[116]

أثقُ

بعاهرة

لها

نظرة

زعيم

ولا

أثق

بزعيم

له

نظرة عاهرة

فالنص يتكون من سطرين فقط، ولا مبرر لهذا التوزيع الا ان يكون الخطاب هنا حريصاً على ابراز قصر النص بتوزيع كلماته على اوسع مساحة من بياض الورقة لأثارة وعي المتلقي بصرياً من جهة، ولأظهار السعة التعبيرية للنص من جهة اخرى، وفي كليهما اشتغال للأداء بالسطر رسماً كتابياً، اكثر من اثراء بنية الجملة نفسها على مستوى تحققها النصي- بعمق مجازي أو تأويلي أو رمزي تنفرد به بصيرة النص، وليس بصر المتلقي، لأنّ المستمع هنا ليس كالقارئ والنص لكليهما. ويرى كمال أبو ديب ((إنّ النص النثري يتوزع الى اسطر، لاتبعاً لضوابط وزنية محددة، بل تبعاً لتموجات وتكوينات دلالية. وموقع المفردات او الجمل ليس محدداً بوزنها العروضي او وزنها الصرفي، بل بدورها الدلالي ضمن حركة المعنى. وما اعنيه بحركة المعنى، هو الطريقة التي تتعالق بها المعاني والوحدات الدلالية في نص من النصوص، وانهاج اتصالها بما يسبقها ويتلوها. حركة المعنى اذن هي الفاعلية الاولى في تشكيل النص، وهي العامل الذي يحدد توزيع الكلمات في وحدات ايقاعية كبيرة، وهي اسطر إيقاعية والعامل الذي يحدد مكان وقوع الفاصل النغمي)) [117] هي قراءة تتصف بالدقة والعمق مع النماذج التي ترد ضمن أشكال الأداء الفني، ولكن مع الاداء بالشكل المصنوع على مستوى رسم الأسطر من دون أنْ يكون لحركة المعنى دور الباعث والموجه في كل ذلك فسيكون غياب الانضباط الدلالي في تنسيق الاسطر، وتوزيعها من دون ضابط فني هو الغالب. من ذلك على سبيل المثال نص(البحيرة) لأنسي الحاج التي جاء مسطراً كتابياً على هذا النحو: [118]

من كان يصدق ان الفلكي هو الصحراء اكثر
من البدوي ؟ رأى صديقي الانابيب والعقاقير واوعية
تصعد الى. . . برفقة القابضين على المفاتيح خفيفة
خفة الفوز. ووقف امام خيط هام به واقسم انه غير
عادي. ليس لعبة، ليس سحابة. خيط مالح يرفع من بلعوم معبر.
كان العرق يتصبب وكان صديقي. والاوز
ينتقل على الماء الغلي والضباع تأكل المساحيق تتمشى
مطيحةً بالآنية الثمينة. اما خيط الدخان الابيض
فلا شيء يحدث لجلسته اليائسة، منحدراً من وسط تائه
ومتصاعداً من وسط ابدي الانحدار بركانا من عصا من

إنّ غياب المعنى الاجمالي عن قابلية هذا النص، جعله وصفياً وغياب الدال الفني عن توزيع اسطر النص على بياض حرير الورقة جعله مجرداً اداء بالتسطير الجاهز للرسم الكتابي غير المحكوم بضابط بصري من سعة الورقة، اوفني من جهة حاجة المعنى الفني الى نوع من التنويع في كتابة الاسطر. ولا ادري ما الذي جعل (اكثر) نهاية السطر الاول و(من البدوي) بداية السطر الثاني وفي بيلض الورقة متسع وهكذا كانت (اوعية) نهاية للسطر الثاني (وتصعد الى) بداية السطر الثالث. و (خفيفة) نهاية للسطر الثالث و(خفة الفوز) بداية للسطر الرابع، وقل مثل هذا في عموم اسطر النص. ان توزيع الاسطر يلزم الخضوع لفنية الاداء وفاعلية المعنى الشعري او الفني العام، اما الحركة من دون ضابط من نوع ما فلا يؤسس لجنس قصيدة النثر حدوداً نسبية معينة، وهو ما يشيع الفهم الخاطئ لرسم الاسطر، وكيفياته الكتابية.

ان كيفية كتابة السطر من بنية الكلام، على بياض الورقة، والمساحة التي يأخذها وتوزيع المفردات في السطر وغيرها ممافي اتجاهها لايمثل المستوى السطحي لبنية الكلام الفني انما هو المستوى البصري الذي يمثل للقارئ خاصة، لغةً في الاداء وشكلاً في التعبير، وعدم العناية الفنية به في كتابة النص النثري (قصيدة النثر) يفقد تجربته محدداتها البصرية لدى القارئ، لان كل ذلك جزء حيوي في بنية أداء والعبث به يحيل النص الا مايشبه (التسطير الفوضوي) والتوزيع غير المعبر لجمله الفنية واسطره في سياقاتها التعبيرية، ولاسيما ان هناك من اشتق من تقنيات الكتابة الفنية ما اصطلح عليه بـ(القصيدة المرئية) التي تكتب بعلامات الترقيم والرسم والكتابة، وهو مايجعل القارئ مطالباً كاتب قصيدة النثر بان يُعنى فنياً بأسطر النص وكيفيات توزيعها لتجاوز الاداء بقوالب الاسطر رسماً كتابياً الى الادء بفاعلية المعنى الفني رؤياً ابداعية.

5- الاداء بالتناص مع الاخر المتفوق:

تنمو التجارب الابداعية بالتناص كونه يمثل حوار التجارب عبر نصوص معينة ذات فاعلية فنية، يبدأ التناص مع اشتغال النصوص في كل جنس ابدعي على آليات معينة بالصدور عن مقومات محددة، ويتضح بالتقليد وجودة الاتباع ثم يتجلى واضحاً في وجهين اولهما: التلاص او السرقة وثانيهما تمثل التجربة بابعادها وبعض تحققاتها النصية تمثل لفظ ستبطن تمثل المعنى الفني بذاته، والتناص هنا سلبي. ويمكن بآليات التناص التميز بين اشكال الاداء والاداء بالشكل، فالعمل الذي يبعث الاخرين على ان يتناصوا معه غالباً مايكون شكلاً أداء

مميز، شكل اداء لافت، متصف بالطرافة والحدة أمّا العمل الصادر عن وعي التناص أو الوعي بالتناص فهو بالضرورة أداء بالشكل التناصي، الشكل الاتباعي.

ولما كانت قصيدة النثر تنفتح على الافادة من اجناس متعددة وهي تؤسس لتجربة جنسها ولخصائصها الفنية، فقد بدأ التناص فيها لافتاً للنظر، ورأي ريفاتير ان دلائلية قصيدة النثر تكمن في التناص، لحضور عناصر معينة من اكثر من جنس ادبي او فني من جهة، ولأن التناص في بعض أوجهه يتضمن اشراك المتلقي في استقبال النص واستشراف معناه، ((ولذلك تكمن دلالة قصيدة النثر كلياً في التناص، أي تتوقف تماماً على قدرة القارئ على أن يدرك التفاعل العلائقي معاً،بين الاشتقاقين، ومن ثمة تتطلب قصيدة النثر مشاركة هامة من جانب القارئ، ولا يتوقف على رحم القصيدة، فهو موجود قبل النص، كأعراف أخرى مثل النوع. وفي قصيدة النثر يستبدل الرحم شكلاً لهجياً فردياً خاصاً بها بشكل مصنوع مسبقاً، وبما ان الثابت المحدد لقصيدة النثر، ينشأ معها ومنها فأنه يكون بالتالي وافياً بالمرام تماماً)) [119]، وقد كشف خير الدين الأسدي في مجموعته (أغاني القبة) كونه حامل قصب السبق عن هذا المنحى في قصيدة النثر لديه ولذلك كان معيناً بالكشف عن آليات التناص لديه وبوعي فني لافت. ولما كانت قصيدة النثر قد ظهرت نتيجة لتطور الكتابة الامريكية – الاوربية [120]، فقد كان طبيعياً ان يتأثر الجيل الاول من كتابها العرب بطروحات المنشأ ولهذا كان تناصهم النقدي مع سوزان برنار في في كتابها (قصيدة النثر) لافتاً لنظر كل من درس تلك الطروحات النقدية التي رافقت جيلي التأسيس والتكريس، ومع دراسات مهمة في قصيدة النثر الغربيه، فالتناص النقدي جاء مواكباً للتناص في في قصيدة النثر، وقد اشاع احدهما الاخر. وقد كان ادونيس اكثر كتابها ايغالاً في التناص مع تجارب المنشأ في النص ونقد النص، ولما شاع عنه ذلك مع التراث الغربي وتجارب بعض الغربيين: شعراء ونقاد، فقد التفت الى التراث العربي وكان للتناص معه شأن في تجربته، وقد تناولته دراسات عديدة اشهرها (ادونيس منتحلاً / دراسة في الاستحواذ الادبي وارتجالية الترجمة / يسبقها: ما هو التناص ؟) لـ (كاظم جهاد). وقد التفت شعراء كبار الى صدور ادونيس في كتابة (قصيدة النثر) عن الاداء بالتناص مع الاخر المتفوق، ولعل رأي لبياتي بارز في هذا المنحى، وتأتي اهميته من احتفال البياتي نفسه بالتناص بشكل مذهل من بين شعراء جيله، اذ يؤشر صدور ادونيس عن الادء بالتناص، لأن تجربته في كتابة قصيدة النثر (هي انعكاس لقراءاته، اقول ذلك عن خبرة وعمق، فأنا أقرأ الشعر كثيراً بالعربية كما في الاجنبية، واعتقد ان (الطروحات الادونيسية) كلها ليست من ابتكاراته. ادونيس يقرأ ويمسك بخيوط كثيرة، انه موهوب بالدبلجة، هو مؤسسة قائمة

بذاتها في هذا المجال) (121) فقد لاحظ متحف الوهايبي أن أدونيس في مجموعته (تحولات العاشق) يصدر عن الاداء بالتناص مع لغة النفري الصوفية ولغة سان جون بيرس الملحمية المغتلمية، وان كثيراً من نصوصه تحفل بذلك (122) ولاحظ ذلك عبد الواحد لؤلؤه في بحث له عن (التناص مع الشعر الغربي) كاشفاً عن صدور اودنيس عن الاداء بالتناص مع السورياليين ثم بسان جون بيرس وبول فاليري الفرنسي، والى هذا القصد ذهب احسان عباس وصلاح عبدالله وكظم جهاد وغيرهم (123) وقد رصد المنصف الوهابي تناص ادونيس مع بودلير في قوله: (ايها القارئ المرائي يا شبيهي ويا اخي): من قصيدة (إلى القارئ) في (أزهار الشر) فقال أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع): (وانت افهمني، ايها الضائع، ايتها الشجرة المنكوسة، ياشبيهي. . . .) (124) ومع سان جون بيرس في مقطع من قصيدة (امطار) اذ يقول بيرس: (عديدة سبلنا لاتحصى، ومنازلنا متغيرة، من النبع الالهي يرتوي من كانت شفته من طين: انتن ياغاسلات الموتى بالمياه – الامهات في الصباح – وانها الارض بعواسج الحرب ماتزال – فلتغسلن ايضاً وجوه الأحياء، فلتغسلن أيتها ألامطار حزن وجوه الأشداء، فسبلهم ضيقة ومنازلهم متغيرة. اغسلن ايتها الامطار يد القاضي والحاكم، يد القابلة ويد الدافنة، اغسلن. . اغلسن تاريخ الشعوب) اذ صدر عنه ادونيس فقال في (مرثية الايام الحاضرة) في (اوراق الريح): (ضيقة جباه ايامنا والسنون عجفاء راكدة. ايتها الارض المفروشه بالوبر. . ياأرضاً بلون الهجرة وبلون الريح: هل ستنهض ريح جديده ضد الرمل ؟

وانت ايها المطر، الذي يغسل الانقاض والخرائب، ايها المطر الذي يغسل الجيف، ترفق ايضاً واغسل تاريخ شعبي) (125) اذ يقرأ المنصف الوهايبي وكذلك كاظم جهاد بعده، المسافة في شكل الاداء بين ادونيس الفرع وبيرس الاصل فيجد أن النص الادونسي في بعض معطياته انما صدر عن وعي الاداء بالتناص مع المتفوق الغربي، ويرد هنا بودلير وسان جون بيرس وبونو ودريدا وهايدغر وباث والبيرس وغيرهم.

إنّ استلهام روح النص والاشتغال في صورة نص عربي جديد (قصيدة نثر) لاينتج نصاً عربياً انما يصوغ شكلاً كتابياً معرفيّاً منفعلاً بالتناص مع النص الاجنبي الاصل. ويبو ان تعريب روح النص او تقليد ابعاد التجربة في شكل نص معين، هي لعبة قد يتقنها من يجيد لغة النص الفاعل ولكن المكتوب بلغة النص المفعول لايخرج عن كونه اداءً بالتناص اداء الفاعل في المفعول، والمؤثر في المتأثر به. اما الشكل الاخر من الاداء بالتناص، فهو المتضمن الصدور عن الارث القومي للسان المتأثر وفي هذا المنحى كان التناص مع نماذج من التراث الصوفي هو الابرز والاقوى في حضوره. ولعل دراسة الشاعر العراقي عادل عبد الله (من كتب

تحولات العاشق ادونيس ام النفري؟) هي أبرز دراسة موجزة كشفت عن الأداء بالتناص مع النفري في تجربة ادونيس من مجموعته (تحولات العاشق) إذ اطهرت أن فاعلية التحقق النصي في تلك التجربة هي فاعلية نفرية بامتياز، وفد عمل ادونيس على تمثلها شعرياً حيناً وفنياً أحيانا أخرى ورؤيوياً تارة ثالثة، وفي كل ذلك لم يتمهد في التعريب كما عمل مع سان جون بيرس او بود لير و بونو ودريدا وهايد وغيرهم من الغربيين انما اجتهد في استقبال التحققات النصية للنص النفري من جهة رؤياها الفنية وانزياحاتها التأويلية وابعادها الايحائية وتجلياتها الرمزية فاقترب كثيراً من تمثل العمق الصوفي فكان مقلدًا بارعاً لفنية خطابه، فجاء في الاداء بالتناص مع النفري واعياً لابعاد اللعبة في مستوياتها الصياغية والتعبيرية فكان نصه تصوفاً ادونيسياً على مستوى اللغة، كان محسناً في اقترابه من لغة البوح الصوفي، غير انه لم يبدع نصه الادونيسي الخاص به، انما حقق بوعي شعري شعرية النفري في سياقات النص الادونيسي الذي ظل جسداً معاصراً اما روحه فهي نفرية تنسب لـ (عبدالجبار النفري) اما ادونيسي فكان بارعاً في الاداء بالشكل النفري وليس الادونيسي. وسأورد هنا الجدولين الادونيسي والنفري كشفاً عن هذا القصد وكما عرفه عادل عبدالله وكاظم جهاد [126].

نص النفري	نص ادونيس
وقال لي: قدجاء وقتي وان	تجتمع حولي ايام السنة
لي ان اكشف عن وجهي. . فإني	اجعلها بيوتاً واسرة وأدخل
سوف اطلع وتجتمع حولي	كل بيت سرير وبيت
النجوم واجمع بين الشمس والقمر	اجمع بين القمر والشمس
وادخل في كل بيت ويسلمون علي	وتقوم ساعة الحب
واسلم عليهم وذلك بأن لي المشيئة	انغمس في النهر يخرج منك
وبأذني تقوم الساعة وانا العزيز الحكيم	الى ارض ثانية اسمع كلاماً يصير
(موقف جاء وقتي)	جنائن واحجاراًامواجاً وزهراً سماوي الشوك
هكذا اوقفني الرب وقال	(تحولات العاشق ص5 515، الاعمال
لي: قل للشمس ايتهاالمكتوبة بقلم	الكاملة-دار العودة).
الرب اخرجني،ابسطي من اعطافك؛ وسيرى حيث	هكذا يقول السيد الجسد
ترين فرحك على	ايتها المكتوبة بقلم العاشق
همك وارسلي القمر بين يديك	سيري حيث تشائين بين

نص النفري	(نص) ادونيس
ولتحدق بك النجوم الثابتة وسيري	أطرافي
تحت السحاب واطلعي على قعور	قفي وتكلمي:
المياه ولاتغربي في المغرب ولاتطلعي	ينشق جسدي وتخرج كنوزي
في المشرق وقفي للظل. . .	زحزحي نجومي الثابتة
[وفي سطور أعلى بقليل	واستلقي تحت ســــحابي
قد كتب]	وفوقه
. . فأنت وجهي الطالع من كل	في اغوار النهار الينابيع وذرى
وجه (. . .) وجه (. . .)	الجبال
ولاتنامي	عالية عالية عالية
ولاتستيقظي	صيري وجهي الطالع من كل وجه
حتى آتيتك. . . .	شمساً لاتطلع من الشرق
[مخاطبة وبشارة وإيذان	لاتغيب في الغرب
الوقت]	ولا تستيقظي ولاتنامي. . . .
	(تحولات العاشق،
	الصفحة نفسها.)
وقال: يانور انقبض	وقلت ايها الجسد انقبض
وانبسط وانطو وانتشر واخف	وانبسط واظهر واحتف فانقبض
واظهر ورأيت حقيقة لاأقبض	وانبسط وظهر واختفى.
(موقف نور)	(تحولات العاشق، ص 527)
. . . ووقف في الظل وقال لي	ورأيت ثوبي يميل عني
تعرفني ولا اعرفك فرأيته كله يتعلق	والظلام يغشاني

(نص) ادونيس	نص النفري
طلع مني العالم صارخاً كالحرية: اهبط عميقاً في الظلمة ووقعت في الظلمة رأيت الحجر ضوءًا والرمل مياهاً تجرى والتقيت بك ورأيت نفسي وقلت سأبقى في الظلمة ولن اخرج. (تحولات العاشق)	بثوبي ولا يتعلق بي، وقال هذه عبادتي، ومال ثوبي وما ملت فلما مال ثوبي قال لي من انا فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الانوار وغشيت الظلمة كل شيء سواه ولم تر عيني ولم تسمع اذني وبطل حسي ونطق كل شيء فقال الله اكبر وجاءني كل شيء وفي يده حربة فقال لي اهرب، فقلت الى أين، فقال قع في الظلمة، فوقعت في الظلمة فأبصرت نفسي، فقال لي لا تبصر غيرك أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً. . .
قلنا لاتسمنا لمن يسمي (تحولات العاشق)	(موقف من انت ومن انا) واذا سميتك فلا تتسم (موقف الفقه وقلب العين)
واهجم عليك بقلبي. . . .، . . . جمع اقاصي همومي (تحولات العاشق)	واجتمع عليَّ بأقاصي همك. . . القلوب لاتهجم علي. موقف الموعظة، موقف قلوب العارفين)
كان اسمها يسير صامتاً في غابة الحروف (تحولات العاشق)	وشجر الحروف الاسماء، الحرف يسري في الحرف. (موقف التذكرة)

((نص ادونيس))	نص النفري
نقوم	اطلعي ايتها الشمس
تنفسخ الحدود المحصورة	المضيئة فقد سلخت الليل وترين
	نوري كيف يزهر. . . انفسي
ينطلق الاسر	يامحصورة فقد اطلق اسرك. . . .
الشموس التي اوقفناها	وازف ميقات ظهوري. . .
تنبسط على كل شيء ونرى	وتنزل البركة وتنبت شجرة الغنى
نورها يزهر	في الارض
	(مخاطبة وبشارة إيذان
. . . وتقول	الوقت)
تنبت شجرة الروح في الارض.	دخلت معه الى قبره فضاق
(تحولات العاشق)	به
وسأنزل معك الى القبر. . .	ارفع الحجاب بيني وبينك.
بيني وبينك حجاب ولن تريني	(موقف الاعمال)
(تحولات العاشق)	افل الليل وطلع وجه السحر
خيط من الفجر حامض على	وقام الفجر على الساق
العين يوقظنا	فاستيقظي أيتها النائمة
النهار يعلن الليل – استيقظي	(موقف واحل المنطقة)
(تحولات العاشق)	((ان كان مأواك القرب فرشته
أفرشه غباراً وقبراً	لك))
(تحولات العاشق)	(موقف القرب)

الاداء بالتناص في قصيدة النثر يتخذ اتجاهات متعددة، منها الايجابي الذي يضيف لفاعلية النص عمقاً فنياً حين تضمر تجربته اضافةً تأويلية أو تعبيرية يكون النص الأول فيها باعثاً للإضافة في الثاني وليس مجرد استنساخ لتجربته أو استلهاماً لتجلياتها الفنية. ومنها السلبي الذي يظل النص الثاني غير خارج عن حضور النص الاول فيه، كما في قول ادونيس السابق الذكر: (وسأنزل معك الى القبر. . . / بيني وبينك حجاب ولن تريني) اذ هو تناص سلبي مع نص النفري في (موقف الاعمال): (دخلت معه الى قبره فضاق به. . . . / ارفع

الحجاب بيني وبينك) وكما في قول ادونيس: (وقلت: ايها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختفي، فانقبض وانبسط وظهر واختفى) اذ هو صادر عن قول النفري في (موقف النور): (وقال: يانور انقبض وانبسط وانطو وانتشر واخف واظهر، ورأيت حقيقة لاأقبض وحقيقة يانور انقبض). او حتى في قول ادونيس في (قداس بلاقصد): (نحن الجسمان الاولان والموت جسمنا الثالث. . . / أيها الخياط عندي جيب مفتوق، هل تخيطه ؟ إنْ كان عندك خيوط من ريح!!) إذْ هو مستوحى من فاعلية قول المعري: جسدي خرقة تخاط الى الارض فيا خائط العوالم خطني (127).

أو حين يستلهم قول النفري الشهير: (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) اذ يقول ادونيس: (لماذا كلما اوضحت ازدت غموضاً).

إنّ الاداء بالتناص في قصيدة النثر ثم في الطروحات النقدية عنها وحولها يحتفي بالايجابية في اتجاه واحد، هو اذا جاء التناص حاملاً في النص الثاني اضافة تعزز خصوصيته في حقله الفني، وتضمن من سمات الاداء من الخصائص ما يكون صادراً عنه، عن تحققات النص، وكأن بنيته اثر ذلك انزياح عليه، واضافة نوعية في جنس جديد، وهو ما اشتغل عليه ادونيس نفسه في (الكتاب امس. . المكان الان) وفي نصوص من (تحولات العاشق).

6- الاداء بالتلاص / شكل في اختلاس الرؤية:

إذا كان التناص في صورته الاوضح يعبر عن صدور نص معين عن فاعلية نص سابق عليه صدوراً جزئياً في بعض تحققاته، في مقطع او جزء من مقطع او كلياً عبر استعادة تجربة السابق من لدن متأخر عليه استعادة اجترار بما يجيء النص الثاني اداء بالشكل عن النص الاول كونه شكل اداء متفوق. فان التلاص أبعد لأنه معبر عن استعادة نص متقدم من لدن كاتب متأخر استعادة كلية لايكون له من فضل فيها الا تسطيح السرقة وعدم الاشارة اليه وانتحالها لتجربته انتحالاً مكشوفاً، والتلاص في قصيدة النثر اوضح منه في شعر التفعيلة او في شعر العمود المقفى، وكأن السبب في هذا يرجع الى (استيراد تجربة قصيدة النثر) كما كشف عن ذلك اصحاب التأسيس مثل خير الدين الاسدي في (اغاني القبة) وجيل التكريس في حقبة الستينات واوضحها تجربة جماعة مجلة (شعر) البنانية. فجاء ذلك مقروناً بالصدور عن تجارب الكتاب (الامريكيين – الغربيين) بكثير من التناص ومواقف من التلاص، ليس على مستوى كتابة النص النثري انما على مستوى التنظير للتجربة نفسها. فقد كشف عز الدين

المناصرة عن ان ادونيس قام باستخدام مصطلح (قصيدة النثر) مترجمًا عن كتاب سوزان برنار الشهير بهذا الاسم من دون الاشارة اليه [128] حتى ذهبت مقدمة رفعت سلام لترجمة الكتاب الى القول: ان فاعليته عربياً اعمق من فاعليته في فرنسا، كونها مجال اشتغاله الحيوي اولاً [129] والذين درسوا فاعلية الرافد الغربي في قصيدة النثر العربية كشفوا عن ذلك بوضوح، فقد كشفوا عن سطو ادونيس على الافكار والنصوص واعادة كتابتها مرة باسلوب ومرة بكثير من الفاظها بعد ترجمتها ترجمة معربة، وكاظم جهاد في كتابة الشهير ادونيس منتحلاً انموذج صارخ لفاعلية التلاص في هذا المنحى عند ادونيس اما انسي-الحاج فقد اخذ (يترجم من كتاب برنار فقرات كاملة توشك ان تكون حرفية من دون الوفاء بحق الباحثة الاكاديمي، وبذلك يترك القاريء العربي بانطباع خاطيء مفادة، إنّ الافكار والنتائج التي تحتويها المقدمه [مقدمة مجموعة الحاج (لن)] هي من صنعه هو) [130] بينما هي طروحات رنار كما اتضحت بعد ذلك في حين كان (ادونيس يخلع على مقتبساته من برنار طابعاً شخصاً، حيث يعمد الى التفسير والتأويل بخلاف الذي يتقيد بالترجمة الحرفية) [131] فأدونيس يصدر عن التلاص مع برنار اما الحاج فعن السرقة. وتلاصات ادونيس كثيرة وقد احصى-كاظم جهاد بعضاً منها [132] فمن تلاصه مع البيريس قوله: (فعاداتنا الفكرية وحاجاتنا العملية، تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة او الواقع الا من خلالها، والشاعر لايرضى بالمعنى الذي تضيفه العادة الانسانية على الاشياء، مهما كان مفيدًا ويبحث لها عن معنى اخر، ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة، ويصبح دوره في ان يوقظنا ويخلصنا من الافكار المشتركة الضيقة) فهذا تلاص مع البيريس في قوله: (ان عادتنا الفكرية وحاجتنا العملية تمنعنا من رؤية الواقع كما هو. . . ان الشاعر هو الذي يبحث للاشياء عن معنى، هو الذي لايكتفي بالمعنى الكبير النفع من الحياة الدارجة اصلاً الذي يسبغه الروتين الانساني على الاشياء او الكائنات او العالم. ان دوره هو ان يعطي الاشياء معنى اخر، او على الاقل يوقظنا ويعدنا للدهشة) [133] وهناك نماذج كثيرة سوى هذا لأدونيس على نحو خاص تشير الى فاعلية التلاص مع ذاكرة الرؤية النقدية الغربية في قراءة النص الشعري عامة وفي قراءة نص قصيدة النثر على نحو خاص، بما يكون المتلقي فيه على بينة من ان تجربته النقدية في الاجراء والتنظير صدرت في بعض معطياتها عن فاعلية التناص حيناً، وجدوى التلاص احياناً اخرى بوعي ادونيسي-اخفى بعضها حتى على المختصين وتبدى بعضها الاخر، اذ كان كما وصفه عبد الوهاب البياتي مؤسسة في هذا الاتجاه. وهذا الوجه التنظيري رافقه وجه نصي آخر تمثل بكتابة قصيدة النثر في بعض نصوصه صادراً عن

الفاعلية نفسها، وقد اشتغل فنياً على التراث العربي الاسلامي، متوخياً النماذج غير المشتهرة احياناً. من ذلك هذا النص في (تحولات العاشق) الذي يقول:[134].

(- كنا حشداً كبيراً نساءً ورجالاً نسير في طريق النساء / فجأة خرج علينا فهد قطع الطريق قلت لرجل بجانبي: اليس هنا فارس يردعنا هذا الفهد ؟ -/ لااعرف. لكن اعرف امرأة ترده !!!- أين هي ؟ / سار وسرت معه الى هودج قريب فنادى: - (نادا) انزلي وردي عنا هذا الفهد. / فقالت: ايطيب قلبك ان ينظر الي وهو ذكر وأنا أنثى ؟ قل له: (نادا) تحييك وتأمرك ان تفتح الطريق. / فحنى الفهد رأسه وغاب) إن تجربة كتابة هذا النص كاملة مستوحاة بتلاص من حكاية هي واقعة رواها الاصمعي قائلاً: (خرجت حاجا الى بيت الله الحرام عن طريق الشام. فبينما نحن سائرون اذ خرج علينا اسد عظيم هائل المنظر فقطع على الركب الطريق. فقلت لرجل بجانبي: اما في هذا الركب رجل يأخذ سيفا ويردعنا هذا الاسد ؟ فقال: اما رجل آخر فلا اعرف ولكني اعرف امرأة ترده من غير سيف. فقلت: وأين هي ؟ فقام وقمت معه الى هودج قريب فنادى: يابني انزلي. وردي عنا هذا الاسد. فقلت: يا ابتي أيطيب قلبك أنْ ينظر إلي الأسد وهو ذكر وان انثى ؟ ولكن قل له: ابنتي فاطمة تقرؤك السلام وتقسم عليك بالذي لاتأخذه سنه ولانوم الا ماعدلت عن طريق القوم. قال الاصمعي: فوالله ما استتمت كلامها حتى رأيت الاسد ذاهباً امامها).

لم بستعر ادونيس فقرة او جملة او مقطعاً انما استعار تجربة النص كلها/ فجاء نصه من الطالع الى الختام صادراً عن التلاص مع حكاية الاصمعي/ من دون ان يشير الى ذلك، وبذلك اخفى الاصمعي واظهر ادونيس على حساب حكاية الاصمعي. وهو هنا (لايماس على نص الاصمعي اعادة خلق للمعنى ولا قلباً له ولا تحويلاًولا اقتضاباً ولا تكثيفاً ولاتوسعاً ولا تغييراً لمستوى الخطاب ولا ادخالاً للسخرية، لايكتفي بالاقتضاض او استلهام المعنى او الاستسقاء، لايدخل على عمله أية ذاتية فاعلة ولايعمد الى أي من المناورات)[135]

انه يستعير النص السابق من دون اشارة الى مصدرية الاستعارة، منجزاً نصاً ما كان له ان يظهر جزئياً او كلياً لولا تلك الاستعارة وذلك هو التلاص الذي يغير الكاتب فيه على النص الاخر محققاً نصه من دون حضور لشخصيته هو انما بحضور الاخر السابق المخفي بالتلاص. واستلهام النص التراثي في قصيدة النثر اجمالاً شائع، ويشكل ظاهره وهو مجال مفتوح للدراسة والتحليل. غير ان الاستلهام السلبي هو مايؤدي الى التلاص الذي يصدر الثاني فيه عن سابق عليه صدوراً كلياً من دون اشارة للسابق / وكأن الامر منوط بثقافة المتلقي مع ان

الاشارة تكشف عن نمط من الاداء بالشكل المستورد من التراث واخفاء المصدر او الاشارة يؤدي الى الاداء بالتلاص المعبر وقد اشتغلت على منهج ادونيس في التلاص بعض التجارب الشابة في قصيدة النثر، منها على سبيل الاستشهاد تجربة هنادي زرقه في مجموعتها (اعادة الفوضى إلى مكانها) في نص عنوانه (دائرة الطباشير) تقول فيه (136).

(**خذوه. . / خذوه. . . / لاتقسموه نصفين !!!/ تصرخ امرأة ثكلى داخلي/ انه حبيبي. . / ارضعته حليب ايامي / قمطته بالرحيل / ايقظت رؤاه في الليل / اشتعلت. . . / انطفأت به. . . / أمرأة اخرى تلمع مثل السيف / تصرخ: سأعطيك نصفه. . . / سأعطيك نصفه. . .**) فالنص في كل تجرته صادر عن التلاص مع واقعة شائعة في ادب القضاء الاسلامي اوردها مرخون كثيرون هي ضمن (قضاء الامام علي بن ابي طالب) وخلاصة الواقعة: ان امرأتين تنازعتا في مولود كل منهما تدعي بنوته / وقد احتكمتا للامام علي (عليه السلام) الذي اثار فيهما طريق الكشف عن الام الحقيقية بقول مجازي هو: قسمة المولود نصفين. . . !! وهنا رحبت الام المزيفة (بمجاز تقسيم المولود) وتنازلت الام الحقيقة عن امومتها لاجل الابقاء على حياة ابنها. وهنا انكشفت الام الحقيقة لانه ليس من ام ترضى بموت مولودها قط. وهذه الفكرة في التراث منسوبة لاكثر من قاض.

وقد استعارت هنادي تلك الحكاية التراثية بوعي تأويلي لطيف صارت الام فيها حبيبه عاشقة والمولود حبيباً معشوقاً والمرأة الاخرى او الام المزيفة حبيبه مزيفة، والاقدار قاضياً / فتنازلت الام الحقيقية / الحبيبة الحقيقية عن حبيبها لصالح المزيفة، لينتصر الزائف على خلاف ماجرى في الحكاية الواقعية. واستعارة التراث من دون الاشارة إليه من التلاص المقصود، أما الإشارة إليه والإيحاء به فمن التوظيف حين ومن التناص أحياناً أخرى. والتلاص شكل أداء مصنوع بوعي استرجاعي.

7- الاداء بالتأثر والاستنساخ:

لايخلو جنس فني من الاداء بالتأثير بالاخر، لان الكتابة صدور عن تأثير الاخرين فينا سمة وجود، غير ان تحققنا الذاتي عبر ما نكتب سمة ايجاد وفاعلية الاخر في تجربة كتابة (قصيدة النثر) كبيرة حتى افضت الى شيوع ظاهرة الاستنساخ، على صور واشكال متعددة، لان مقومات قصيدة النثر لم تصدر عن جنسها الخاص بها صدوراً كلياً انما غالباً ما جاءت نابعة من اجناس فنية اخرى، او متأثرة بها، حتى قراءتها أخذت هذا المنحى، فمرة نقرؤها

بوعي العمود المقفى وآلياته، ومرة بوعي عمود التفعيلة ومنهجية قراءته، واخرى بالصدور عن تقنيات قراءة الحكاية او السرديات، وكأننا لم نشتق لها من جنسها مقومات اداء فني، او مكونات اشتغال بنائي تنفرد بها من سواها أو ما يميزها جنساً ادبياً مستقلاً. لان تجارب اشتغالها التي جاءت متأثرة بفنون اخرى تجارب ذات حضور مهيمن، فهناك الاداء بتأثير النص الحكائي، وهناك بتأثير الترجمة وهناك بتأثير النزوع الفلسفي وهناك بتأثير المقولات الحكمية او الارشادية الوعظية وهناك بتأثير الخطاب اليومي وهناك الاداء بتأثير اللوحة التشكيلية وهناك الاداء بفن الحوار والاده بفن السناريو والاده بعلامات الترقيم ولغة الرياضيات والاده بلغة التصوير الخاص والاداء بالنزوع الدرامي والاده بالمقطع أو (الومضة) والأداء بالجملة القصيرة وحتى الأداء بالإخبار الصحفي وغير ذلك كثير. لان الاداء في قصيدة النثر مفتوح مع الايام على التجارب والفنون فهو الجنس الثقافي بامتياز، وعده تطويراً لفن الشعر لايقبله ذوق او وعي نقدي، هو قصيدة هذا العصر ولكنه ليس شعراً!!! يغلب الاداء بفاعلية المد الذهني المفضي إلى برودة اللغة وانتاج نص اقرب الى المقال الفلسفي او التأملي او الفكري منه الى قصيدة النثر ويبدو ان الجنوح (نحو كتابة ذهنية لم تكن الا تهويما ناتجاً عن استقصاء ما هو غنائي والتضييق عليه، ولايكون – اثر ئذ – بمقدور حتى غير المدافعين عن الطاقة الانشادية في النص الشعري ابداء التعاطف مع المد الذهني الذي لايني ينتج نصوصه المتشابهة)[137] لان الصدور عن تجليات الذهن غالباً ما يشيع التشابه وهو من عوامل ظاهرة الاستنساخ في قصيدة النثر.

وهناك الأداء بادّعاء الإيقاع اذ يتوهم الكاتب صورة ايقاع فني تنفرد به قصيدة النثر، ولاسيما ان هناك كثيرين يرون (ان لدى الشاعر حرية اكبر في مراوحة الايقاع في الشعر المنثور. يصف جبراً هذه الايقاعات بأنها اوركاسترالية سمفونية او موسيقية، وان الشاعر باعتماده على ايقاع الفكرة والصورة يتجنب تماماً رتابة أوزان التفعيلات. هذه النظرة تبدو غير سليمة لان القالب النثري لا يقوي على تجن الرتابة، فثمة الكثير من رتابة الايقاع، فالنثر لكونه لايعتمد على حدود وقوانين مفروضة سلفاً سوف يكتسب مع كل كاتب عاجلاً ام آجلا ايقاعاً شخصياً متكرراً، اكثر مما يوجد في النظم الجيد، وذلك مما يؤدي بالكتابة الابداعية الى الرتابة)[138] لان ايقاع النثر يتصل بالفكرة والاسلوب وكيفية التعبير وآليات ابداع المعنى او انتاجه اكثر من اتصاله بنمط ايقاعي مستمد من جنس نثري بعينه اما في الشعر فأنه يتضمن انماط الايقاع الدلالي الموجودة في النثر مضافاً اليها انماطاً اخرى مستمدة من جنس الشعر

ومتصلة بخصوصيته الابداعية ومنها الثابت نسبياً بقواعد وحدود ومنها الحد المنفتح على كيفيات ابداع المعنى الشعري، وهذا ما يفتقر اليه جنس قصيدة النثر، ولذا فأن القول بالاداء الايقاعي فيها وهم متمنى اكثر منه تحققاً نصياً. وهناك الاداء بتأثير الترجمة، حتى رصد الكثير من الدارسين (شعرية الترجمة في قصيدة النثر) إذ عدوه هو منتجاً (النص الهجين) ويشوه شعرية هذا الجنس الادبي، وبحسب عبدالملك مرتاض، فأن كتاب قصيدة النثر عموماً اسرى شعرية الترجمة حتى محمد الماغوط نفسه ((فلا يزال كتاب قصيدة النثر يلتمسون مرجعيتهم الادبية، اما في بعض الاداب الاجنبية. واما في نتاج انفسهم ضمن دائرة ضيقة تفتقر الى بعض الضياء لكي يستطيع الناس رؤية ما بداخلها))(139)، وهو ما يذهب اليه محمد بودويك الشاعر والناقد المغربي الذي شيوع السطو المسلح على (جمل وصور شعرية جاهزة في اللغة الاصل، وادعاء ابتكارها من لدن بعض كتاب قصيدة النثر وأُشير تمثيلاً الى كثير من شذرات ابيجرامات آلان يوسكيه المسروقة. ونصوص كل من غليللفك بونج وفيليب جاكوتيه وايف بونفوا واندريه دي بوشيه وهيلين دور يون مينيك فوركاد، حتى لاتذكر الا الشعراء الفرنسيين الجدد، اما سلح قصائد الهايكوبتلات ومدقات واوراق وحالات فهي أنتأ من ان تطفأ) (140)، وبرغم شيوع ظاهرة (شعرية الترجمة) في قصيدة النثر الا ان دراسة معمقة عمودياً تستبطن التحققات النصية لم تظهر لحد الان سوى متفرقات لـ عادل عبد الله وصلاح نيازي وكاظم جهاد وآخرين وهي تستحق دراسة معمقة.

وهناك الأدء بلغة الإخبار الحكائي، وهذا نمط كتابي له حضور لدى الرموز الكبار في هذا الجنس الادبي، اذ ينبني النص على الإخبار الوصفي عن واقعة مباشرة او ممكنة المباشرة وبلغة وصف إخباري تفتقر إلى العمق الفني، والاشتغال التأويلي، بما يجيء النص اثرها اقرب الى توصيف صحفي اخباري يومي عن واقعة معينة بلغة متماسكة،كما في نص (إعدام صقر) لـ سركون بولص اذ جاء فيه: (141) (رجل سكران التقيت به في محطة بنزين قريباً من رنو بصحراء نيفادا، عيناه زمردتان من حديقة الشيطان، تحت قبعة الكابوي، يده مدفونه في قفاز ضخم لتدريب الصقور. قال لي انه قضى أعواماً طويلة في تدريب صقره على الصيد. لكنه فقد حاسة القتل، كما اخبرني، كأنه يتكلم عن ملاكم ولم يعد اكثر من دجاجة. . . تطلع يابني. . . ثم اراني صقره الذي اكتهل في السر واطلقه من الحلقة ليطير، وبيده الاخرى العارية، تناول بندقية وصوب بعين واحدة. ما كاد الصقر يحلق حتى سقط الصقر في التراب، وحرك جناحه الايمن للمرة الاخيرة،ناكشاً به الى الاعلى غنيمة صغيرة من الغبار، كومة من الريش،

التقطها الرجل بحنان، وأفرد جناحيها بأصابعه ثم القى بها في صحن سيارته البيك –اب وانطلق هادراً نحو الصحراء). هذا نص مؤدى بلغة الإخبار الصحفي عن شأن معين من شؤون يومية لاتحصى، والمتلقي يقرأ مثله في افتتاحيات الصحف احياناً وفي نشرات الاخبار وفي التقارير العلمية او الادبية، ولا ينسبه كاتبه الى قصيدة النثر، وأنّ القول بنسبة هذا الاداء الصادر عن نمط كتاي يومي متداول الى جنس قصيدة النثر لاضمر من النزوع الفني اشتغالاً ذا بال.

إنّ الاداء الفني لاي جنس ادبي ينبغي ان يضمر عناصر اداء تحدد هويته وسمات اشتغال يوشك ان ينفرد بها في الاقل واساليب في ابداع المعنى ترسم ملامح هويته الفنية، أمّا الصدور عن عناصر أدائية مستعارة من فنون أخرى فهو تغييب لهوية جنس قصيدة النثر، وكشف عن طرائق اتباعية في كتابتها وهو ما يجعلها نصاً مفتقراً للهوية المائزة. لذلك فإن نصوص اشكال الاداء هي ما تحدد ملامح هوية هذا الجنس الفني المهم أما نصوص الأداء بالشكل فترسم ظواهر غير فاعلة في قصيدة النثر.

الهوامش

1- حوار مع ادونيس، صقر ابو فخر، ص82.

2- قصيدة النثر العربية او خطاب الارض المحروقة، رشيد يحياوي، ص109.

3- إشكاليات قصيدة النثر، عز الدين المنصرة، ص 9.

4- نفسه، ص9-10.

5- الى القاريء، مجلة شعر، مقال بتوقيع هيئة التحرير، العدد (20). خريف، 1961، ص 6-7.

6- تنظر، مقدمة للشعر العربي، ادونيس، ص 81. وصدمة الحداثة، ادونيس، ص163.

7- حوار مع ادونيس حول مجلة شعر، ص47، في العدد (9) من مجلة الادب لسنة 2001.

8- حوار مع انسي الحاج عن مجلة شعر، اجراه يسري الامير، في مجلة الاداب، ص48، في العدد السابق نفسه.

9- قصيدة النثر بين الموهبة الفردية وارفد الغربي، محمد ديب، ص70-71. مقال في مجلة الاداب، العدد 9-10، لسنة2001.

10- قصيدة النثر من بودلير حتى وقتنا الراهن ظن سوزان برنار، ترجمة، راوية صادق وتقديم ومراجعة رفعت سلام، ص8-10.

11-النص القرآني وآفاق المتابة، ادونيس، ص 97-98.

12- ادنيس منتحلاً، كاظم جهاد، القسم الثالث من الكتاب معني بهذا القصد من ص147 الى ص208 وتنظر، ص11-105.

13- مجلة الباحث اللبناية، ص151، العددان (33-34) لسنة 1984.

14- مقدمة (لن)، مجموعة شعرية، انسي الحاج، ص20.

15- زمن الشعر، ادونيس، ص 9.

16- قصيدة النثر العربية / الأسس النظرية والبنيات النصية، عبدالقادر الغزالي، ص70.

17- نفسه، ص 72.

18- اشكاليات قصيدة، عز الدين المنصرة، ص15.

19- نفسه، 32.

20- الشعر الحر والخطأ المستمر، مقال: عبدالواحد لؤلؤه، ص61، مجلة افكار، عدد آب، وزارة الثقافة الاردنية، لسنة 2006.

21- اشكاليات قصيدة النثر، عز الدين الناصرة، ص531.

22- قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، سوزان برنار، / 36.

23- قصيدة النثر واشعار الماغوط، صلاح فضل، ص26، مقال منشور في مجلة العربي، كانون الثاني، 1995.

24- قصيدة النثر المرجعية والشعارات، عز الدين المناصرة، ص48.

25- الحداثة / حداثتنا الشعرية، مفهومها واشكالاتها، محمد اسماعيل دندي، ص99.

26- مجلة الكفاح العربي، نص (دفتر خواطر) ص 16، ادونيس بيروت، 6/ 5/ 1985.

27- ينظر، قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 213 ومقدمة ديوان شظايا ورماد لـ نازك الملائكة.

28- اشكاليات قصيدة النثر / عزالدين الناصرة، ص246.

29- نفسه، ص396، ص415، ص 422، ص 429.

30- لن، انسي الحاج / ص 57-59. وينظر، لغة شعرية (لن)، بحث لـــ (سامي سويدان) منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (25) ص131 بيروت لبنان، 1983.

31- حوار مع ادونيس، صقر أبو فخر، ص 82.

32- أشكاليات قصيدة النثر، عزالدين المناصرة، ص425.

33- مقدمة في قصيدة النثر العربية، بول شاوول، ص150-160. مجلة فصول، عدد (1) لسنة 1997.

35- ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، محمد العباس، ص23.

36- قضايا الابداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، ص243.

37- قصيدة النثر العربية او خطاب الارض المحروقة، رشيد يحياوي، ص128.

38- نفسه، ص134.

39- نفسه، ص140.

40- الشعر يكتب اسمه / دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، محمد جمال باروت، ص48.

41- قصيدة النثر العربية الارض او خطاب الارض المحروقة، رشيد يحياوي، ص40- 41.

42- الشعر يكتب اسمه، محمدجمال باروت، ص45.

43- قضايا النقد والحداثة / دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية،ساندي سالم، ص 161-162.

44- دلائليات الشعر، مايكل ريفايتر، ص201.

45- الشعر يكتب اسمه، محمد جمال باروت، ص53-54.

46-مجلة شعر، ص6-7، عدد (20) خريف 1961.

47- مجلة شعر، ص81، العددان (7 – 8) من سنة 1958.

48- وهم الحداثة، محمد علاء الدين عبد الولى، ص150- 151.

49- بوصلة الدم / بول شاوول، ص 14.

50- في حضرة الغياب، محمود درويش، ص173- 174.

51- ديوان النثر البري، ابراهيم الكوني، ص8.

52- الشعر يكتب اسمه، محمد جمال باروت، ص19.

53- اغاني القبة، خير الدين الاسدي، المقدمة

54- وهم الحداثة، محمد عبدالمولى، ص78.

55- نفسه، ص67-70.

56- نفسه، ص 195- 169.

57- قصيدة النثر العربية / التغاير والاختلاف / ايمان الناصر، ص 14.

58- مقدمة للشعر العربي، ادونيس، ص112-113.

59- صور – قصيدة عباس بيضون، ص44-45.

60- في حضرة الغياب – نص – محمود درويش، ص171-172.

61- قصيدة النثر، احمد زياد محبك، ص15.

62- اكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب، ص65-67.

63- اشكاليات قصيدة النثر، د. عز الدين المناصرة، ص168.

64- الاعمال الشعرية، عز الدين المناصرة، 326 و وتنظر في كتابه (اشكاليات قصيدة النثر) ص169.

65- قصيدة النثر، احمد زياد محبك، ص16.

66- نفسه، ص16-25.

67- اكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب، ص62- 64.

68- صور قصيدة نثر – عباس بيضون، ص67.

69- في حضرة الغياب – نص محمود درويش، ص41.

70- قصيدة النثر العربية، عبدالقادر الغزالي، ص512.

71- اعادة الفوضى الى مكانها، نادي زرقة، ص67.

72- نفسه، ص80-81.

73- نفسه، ص82.

74- علامة استفهام، نجاة عبدالله، ص88.

75- نفسه، ص63.

76-قصيدة النثر، سوزان برنار، 2/ 121.

77- أكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب، ص114- 116.

78- جريدة الصباح العراقية، عدد (1698) في 10/ 6/ 2009/ الصفحة الثقافية.

79- شعرائيل، تمام اتلاوي، ص118.

80- اشكاليات قصيدة النثر، عز الدين المناصرة، ص97.

81- قصيدة النثر، سوزان برنار، 2/ 610.

82- وهم الحداثة، محمد علاء الدين عبد المولى، ص46.

83- جريدة اخبار الادب القاهرية، عدد (421) آب / 2001 ضمن نص تحت عنوان (وردات في الرأس) للكاتب احمد يماني، وقد نشر تحت عنوان شعر من (قصيدة النثر) !!!.

84- مجلة المشهد السياسي، العدد 56 لسنة 1997، ص 62- 79.

85- مقال عبده وازن في (اشكاليات قصيدة النثر) لـ عز الدين المناصرة، ص83- 84.

86- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الجيوسي، ص693.

87-وهم الحداثة، محمد علاء الدين المولى، ص 35.

88- أحزان – مجموعة نثرية – علاء الدين حسن، 52.

89- اكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب، ص8، ص38.

90- مجلة المدى، عدد (38)، دمشق، 2002.

91-اعادة الفوضى الى مكانها، هنادي زرقة، ص25-26.

92- قصائد في الاربعين، شوقي ابي شقرا، ص27.

93- في معرفة النص يمنى العيد، ص105.

94- مقدمة للشعر االعربي، ادونيس، ص212.

95- قضايا النقد والحداثة، ساندي سالم، ص179.

96- لن، مجموعة شعرية، انسي الحاج، ص20.

97- قصيدة النثر، سوزان برنار، 1 / 133.

98- جريدة عمان، ملحق قراءات العدد الصادر يوم فبراير 2009.

99- جنائز معلقة، مجموعة شعرية، عبدالرزاق الربيعي، ص5-9.

100- قضايا الابداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، ص247.

101- قصيدة النثر العربية، عبدالقادر الغزالي، ص313-314.

102- قصيدة النثر والشعرية العربية الجريدة، ص78، بحث ظم حاتم الصكر مجلة فصول، مجلة (15) عدد (3) لسنة 1996.

103- نفسه.

104- قصيدة النثر، سوزان برنار / 1 / 36.

105-مجلة القاهرة، ص 97، العدد (164) لسنة 1996.

106-الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، انسي الحاج، ص11-12.

107- الاثار الكاملة، محمد الماغوط، 1/ 227.

108- قصيدة النثر العربية، رشيد يحياوي، ص140.

109- قصيدة النثر، احمد زياد محبك، ص108.

110- قصيدة النثر العربية، الاسس النظرية والبنيات النصية، عبدالقادر الغزالي، ص210.

111- نفسه، ص214.

112- اكليل موسيقى على جثة بيانو، جواد الحطاب، ص104.

113- اشكاليات قصيدة النثر، عز الدين المناصرة، ص277-278.

114- الرأس المقطوع، انسي الحاج / ص22-24.

115- البلح المر، عبدالجبار البصري، ص24-28.

116- دلائليات الشعر، مايكل ريفاتير، ص211.

117- الشعر يكتب اسمه، محمد جمال باروت، ص45.

118- مجلة الكفاح العربي / 41-47، العدد (519) السنة الخامسة عشرة، عدد يوم الاثنين 27/ 6/ 1988.

119- جريدة الاسبوع الادبي،ص6، عدد (329) من يوم 17 / 9/ 1988.

120- جريدة الاسبوع الادبي، ص8، عدد (329) من يوم 17 / 9/ 1992 - دمشق.

121- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، احسان عباس، ص137- 140. مجلة الناقد، ص 63-70، عدد تموز، لندن.

122- ادونيس متحلاً، كاظم جهاد، ص 84- 88.

123- نفسه، ص87.

124- مجلة الطليعة الادبية، العدد (11) بغداد، 1978، وادونيس منتحلاً، كاظم جهاد، ص8-84.

125- ادونيس منتحلاً، كاظم جهاد، ص 86.

126- قصيدة النثر، المرجعية والشعارات، عزالدين برنار ن من من مقدمة رفعت سلام ص8-10

127- قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد، بحث، محمد ديب، ص70 مجلة الاداب العدد 9+10، ايلول - تشرين الاول لسنة 2001ؤ.

128- نفسه، ص71.

129- ادونيس منتحلاً، كاظم جهاد، ص109 -111.

130- نفسه، ص110.

131- الاعمال الكاملة / ادونيس، ص531 وتنظر المقارنة في ادونيس منتحلاً ص91.

132- اعادة الفوضى الى مكانها، هنادي زرقة، ص83- 84.

133- سحر قصيدة النثر، احمد عبدالحسين، مقال في جريدة الصباح العراقية الصفحة الثقافية، عدد يوم 17/ 8/ 2006.

134- اشكاليات قصيدة النثر، عز الدين المناصرة ، ص255، تنظر من المصدر نفسه، ص237.

135- مجلة فراديس، العدد المزدوج (6-7) ص52.

المصادر والمراجع

1- اشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر لالانواع، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاردن، 2002.

2- ادونيس منتحلاً، دراسات في الاستمواذ الادبي وارتجالية الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993

3- اغاني القبة، خير الدين الاسدي، مطبعة الضاد، حلب، 1950.

4- الاعمال الشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، 2006.

5- اكليل موسيقى على جثةبيانو، جواد الحطاب، دار الساقي، الاردن، 2008.

6- اعادة الفوضى اى مكانها، هنادي زرقة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006.

7- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي، سلمى الخضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2001.

8- الاثار الكاملة، محمد المانوط، دار العودة، ط2، بيروت، 1981.

9- اتجاهات الشعر المعاصر، احسان عباس، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1978.

10- الاعمال الشعرية الكاملة، ادوني، دار العودة، ط5، بيروت، 1988.

11- احزان، علاء الدين حسن، الكاتب العربي، دمشق، 1992.

12- بوصلة الدم، بول شاوول، دار رياض الريس، لندن، 204.

13- البلح المر، عبدالجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.

14- حوار مع ادونيس، صق ابو فخر/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2000،1.

15- دلائليات الشعر، مايكل ريفاتير، ت. محمد معتصم، مطبعة النجاح، المغرب، 1997.

16- ديوان النثر البري، ابراهيم الكوني، دار التنوير للطابعة والنشر، ط1991،1.

17- الرأس المقطوع، انسي الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، 1963.

18- الرسولة بشعرها الطيل حتى الينابيع، انسي الحاج، دار النهار، بيروت، ط2/ 1978.

19- الشعر يكتب اسمه / دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، محمد جمال باروت، منشورات اتحاد المتاب العرب، دمشق، 1981.

20- شعرائيل، تمام التلاوي، منشورات وزارة الثقافة السورة، دمشق، 2006.

21- قيامة استفهام، نجاة عبدالله، طبعة خاصة، بغداد، 1996.

22- صور – قصيدة، عباس بيضون، المؤسسة العربية للابحاث، بيروت، 1958؟

23- في حضرة الغياب، محموددرويش،دار رياض الريس، لندن، 2006.

24- في معرقة النص، يمنى العيد، دار الافاق الجديدة، بيروت، 1983.

25- قصيدة النثر العربية او خطاب الارض المحروقة، رشيد يحياوي، دار افريقيا الشرق المغرب، 8-2.

26- قصيدة النثر من بودلير حتى وقتنا الراهن، سوزان برنار، ت. راوية صادق مراجعة وتقديم، رفعت سلام، دار شرقيات، القاهرة، 1998.

27- قصيدة النثر العربية، الاسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة تريقة – بركان، ط1، المغرب، 2007.

28- قصيدة النثر / المرجعية والشعارات، عزالدين المناصرة، بيت الشعر الاردني، عمان، 1998.

29- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1983.

30- قضايا الابداع في قصيدة النثر، يوسف حام حابر، دار المصادر، ط1، 1991.

31- قضايا النقد والحداثة، ساندي سالم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاردن، 2005 دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية.

32- قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاق، ايمان الناصر، مؤسسة دار الانتشار بيروت، 2007.

33- قصيدة النثر، د. أحمد زياد محبك، منشورات اتحاد الكتاب العربي / دمشق، 2007.

34- لن – قصائد نثر، انسي الحاج، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

35- مقدمة للشعر العربي، ادونيس، دار العودة، ط3، بيروت، 1979.

36- النص القرآني وآفاق الكتابة، ادونيس، دار الاداب، بيروت، 1993.

37- وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر انموذجاً، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

الفصل الخامس



القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظير وإجراء

1- في المصطلح / الراهن ومايشبه الجذور.
أ- في المصطلح / الراهن. ب- في المصطلح / مايشبه الجذور.
ج- الاستنتاجات.
2- مكونات القصيدة التفاعلية ورقياً.
أ- الكلمة. ب- الإيقاع. ج- الصورة.
د- التركيب. هـ- البناء. و- الحركة / النزوع الدرامي.
ز- التناص.
3- مكونات القصيدة التفاعلية تكنولوجياً.
أ- الكلمة. ب- الصورة. ج- الصوت.
د- اللون. هـ- الحركة. و- الروابط التشعبية.
ز- فضاء الشاشة.
* خلاصات. * الهوامش. * المصادر والمراجع.

الفصل الخامس
القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية
تنظير وإجراء

أولاً: في المصطلح / الراهن وما يشبه الجذور

انتجت القراءات القليلة في الشعر العربي التفاعلي الحديث مصطلحات مستجدة على الخطاب النقدي، وقد صدرت عن رافدين رئيسين كانت القصيدة التفاعلية في الثقافة العالمية المعاصرة هي الغيم الماطر الذي أفاض على تلكما الرافدين، وأولهما القصيدة التفاعلية في نشأتها سنة 1990 إثر تجارب الشاعر الامريكي (روبرت كاندل) الذي اجتهد في الإفادة من بعض تقنيات الحداثة الصناعية ومنها الشبكة الانترنيتية، فقدّم قصائد تفاعلية لم يكن ممكنا إيصالها للمتلقي أو تأثر الجمهور بها إلا من خلال هذا النمط من الاشتغال الشعري الالكتروني، ويتحدث عن ريادته في هذا الانجاز مشيرا إلى أنه ((في العام 1990 م عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية، لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة ولا كان (للشعر الألكتروني) تسمية اصطلاحية في حياتها أفضل من اسم (Hypertext) الذي عرفت به نصوص في ذلك الوقت.... وحدها كانت طيوري تحلق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق))[1] وان الرواج الذي حققته تجربة كاندل أسفر عن قراءات كثيرة جاءت بلغة نقدية ذات كشف مصطلحي مستمد من نبض هذه التجربة فكان الرفد الاول الرئيس للمصطلحات عند النقاد العرب هو الترجمة عن تلك القراءات. أما الرافد الثاني الصغير فكان تعريب المصطلح الغربي من جهة وإنتاج مصطلحات في ضوء فهم الدارسين العرب واثر قراءاتهم في الأدب التفاعلي ومنه الشعر من جهة أخرى. وفي الكشف عما يشبه أن يكون جذراً عربيا قديما للأدب التفاعلي وبخاصة القصيدة الرقمية والقصيدة التفاعلية، كما في الشعر الهندسي في التراث العربي وما يشبهه في التراث الغربي أيضا من جهة ثالثة. ولهذا فقد اخذ هذا المبحث ثلاثة محاور في الكشف عن لغة المصطلح في القصيدة التفاعلية. أولها: المصطلح في

أبعاده وعروضه الراهنة. وثانيها: المصطلح في جذوره التراثية في التجارب العربية التي مثلت ما يشبه الشعر التفاعلي عند القدماء. وثالثها: الخلاصة المستنتجة من تحاور المحورين؛ الأول والثاني.

1- في المصطلح / الراهن:

من معان الحداثة قدرة الوعي الاستثنائي على إظهار خصوصية العصر والمرحلة في أشكال إبداعية أو مناهج لتنظيم الإبداع، لفتح السبل الكفيلة بأتساعه أو استيعاب روافد أو استشرافها وقراءة تجلياتها وفهْم خصوصياتها. والقصيدة التفاعلية مصطلح حداثي في وصف تجربة لابداع الشعر خلاصتها في أنها نص شعري يفقد فنيته وعمقه الابداعي ونزوعه التأثيري اذا تم تقديمه بشكل خطي مجرد على بياض الورقة. وتعرّف بأنها: ((ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لايتجلى إلا في الوسيط الألكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنلوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية الحديثة المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي / المستخدم، الذي لايستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصراً مشاركاً فيها))[2] فهي خلاصة ثقافة العصر التقني الحديث، تلك الثقافة القائمة على تفاعل عناصر عديدة ومكونات متعددة في إنجاز الأشياء أو انتاجها، فما من مصنع أو معمل إلاّ وهو يقدم انتاجه إثر عملية تفاعلية تقوم بها عناصر وأجزاء ومكونات كثيرة على وفق أنظمة تشتغل بتناسب آلي حينا أو الكتروني أحيانا أخرى أو أوتوماتيكي أو تجمع بين هذه كلها في سياقات اشتغالها لحظة الانجاز. والقصيدة التفاعلية صدور عن ثقافة كل ذلك ولذا تشترك في انتاجها: الكلمة بوصفها نواتها الأولى، والصوت بنحو من الألقاء أو الايحاء بالمشافهة، والصورة على وفق إبداع رمزي لعمل الايقونة، واللون الذي ينفتح على تشكيلات لونية هائلة يبدؤها الكاتب ويجتهد المتلقي بعده في إثارتها وتفعيلها، والحركة باشكال من الآثار الدرامية التي تعزز العناصر الأخرى وتسهم في تفعيلها، والروابط التشعبية التي استثمر المبدع فاعليتها في توجيه النص، ويستثمرها المتلقي في القراءة والتفاعل مع النص وفي تأويله، بانحاء من قراءات متعددة وليست قراءة واحدة، لأنه يدهش في تعدد قراءاته، وفضاء الشاشة بوصفه كتابا إلكترونيا، له أبعاده وإيحاءاته ومعانيه التي يمكن للمتلقي أن يستشرفها، لأن مكونات القصيدة التفاعلية التي تتبدّى على مساحاته وفي أبعاده تجعله فاعلاً في توجيه المتلقي للمعنى الفني. وهذا التشعب في

المكونات التفاعلية وليس النصية جعلت بعض الدارسين يطلق على (القصيدة التفاعلية) مصطلح (النص المتفرع / النص الشبكي) والذي يعرفونه على أنه؛ نص أدبي فني مؤلف من نصوص تربط بينها وصلات إلكترونية متعددة، يتعامل بها المتلقي لينفتح على مسارات متسلسلة أو متعاقبة بما لايكون فيها محدداً بقراءة واحدة، لأن تقنية الحاسوب وما يضمره فضاء الشاشة يفتحان له فرص اختيار ما يناسب من كيفية العرض ومن ثمة ابعاد النص المقروء، وكل ذلك نهج في الكتابة جديد صادر عن الإفادة من تقنيات تكنلوجيا المعلومات وآلياتها التكنلوجية في العرض وتوجيه القراءة، فهو نص متفرغ بالقياس إلى تقنيات الحاسب الآلي(3) والنص المتفرع أقدم من القصيدة التفاعلية، بل هو صورتها الأولى، هو خطوتها الأولى التي كانت سنة 1965 على يد الأديب المبدع (يتودور ينلسون) وفيه يفيد الأديب من تقنيات الجانب الآلي عبر اصطناع روابط وعقد نصية، ولعل يمثّل أول أشكال التطور في الأدب التفاعلي، لأن جذوره في العصر الحديث ترجع إلى سنة 1945 حين تحدث فانيفار بوش عن فكرة النص المتفرع وعرفه بأنه: آلة تعمل على قاعدة الميكروفيش. وهي بمثابة قاعدة للمعلومات على ميكروفيلم أو على خلايا صور إلكترونية ومهمتها الربط بين الوثائق بقصد الوصول اليها بسهولة (4) وهذه الحلقة في استثمار فاعلية الحاسب الإلهي في انتاج النص الفني ومنه الأدبي تمثل الخطوة الأولى التي اتسعت بعد الاهتمام بها على نحو استثنائي، فصار المتلقي من التفرّع بفاعلية الحاسب الآلي إلى التفرع ضمن سياقات الشبكة الألكترونية وهنا استجد اصطلاح هو خطوة ثانية بعد (النص المتفرع) وهو (النص الشبكي) الذي يمثل مرحلة تطوير للنص المتفرع وشكل تجديد في الكتابة الألكترونية، ويشترك مع النص المتفرع في إمكانية أن يصل إلى المتلقي عبر الكتابة الورقية ولكنه حين يخضع لتقنيات الإيصال الألكتروني وتدخل عناصر الانتاج والتلقي التفاعلي يصبح متلقيه مساهما في انتاجه من جهة ومنفتحاً على تأويلات متعددة وزوايا قراءات أوسع من جهة أخرى، ورائد التجربة في طرحه الأديب إبسن آريث وقد ((استمد مصطلحه من (اليبر نطيقا) الذي هو علم الضبط، ويسمى السيبرناتية ويعني الدراسة المقارنة لنظم السيطرة الآلية والاتصال في الجهاز العصبي والدماغ، وفي الآلات الميكانيكية والكهربائية وبين ذاك الجهاز وتلك الآلات))(5) ولما كان الشبكي وكذلك النص المتفرغ أو المتشعب يحقق حضوره الفني والتعبير واصلاً إلى المتلقي عبر فضائه الألكتروني، وعلى أنحاء من إشتغالات هندسية حاسوبية ذات تقنيات عالية، فقد بدا وعي الكاتب بالتقنيات الألكترونية هو ما يحقق له ترابطه البنائي، فهو يتحقق ليس عبر

التفرعات أو التشعبات ولا هيمنة الفضاء الشبكي في أبعاده التقنية إنما من خلال كيفيات الترابط بين العناصر التقنية التي يضمرها الحاسب الآلي أو الفضاء الشبكي، فهو نص مترابط، لأن كيفية الربط وفهم آليات الانتقال بين العناصر والتشعبات والتفرعات هي مرتكزة ومحط ولادته، ولذلك اقترح له سعيد يقطين مصطلح (النص المترابط) وليس (المتفرع أو المتشعب) فهو ((جماع نصوص وعلامات من مصادر وطبائع متعددة. كل نص هو بمثابة وحدة مستقلة من غيرها وليست متفرعة أو متشعبة عن أصل معين. كل وحدة تسمى (عقدة) (بغض النظر عن طبيعتها أو جنسها أو علاقتها بغيرها من الوحدات) عندما نربط بين هذه العقد فنحن أمام (نص مترابط) لأن ما يجمع بين مكوناته ينهض على أساس (الترابط النصي)) [6]، وهنا ظهر اصطلاح جديد في حقل القصيدة التفاعلية أو الأدب التفاعل عامة وهو (النص المترابط) اتصالاً يكون الحاسوب مولد الترابط بين مكونات بناء النص.

والروابط التشعبية أو الروابط المتفرعة هي التي ينفتح بها الأديب التكنلوجي على كيفيات متعددة في بناء النص، وبها تتيح للمتلقي بعد ذلك خيارات كثيرة لاستعراض النص وقراءته حين تؤدي وظيفتها التفاعلية بوعي ثاقب، ومصطلح (الروابط التشعبية) مكون رئيس في بناء النص التفاعلي. وإن حركتها في الفضاء النصي هي ما تشكّل كيفيات بناء النص في الشاشة أو على سطحة الصفحة الألكترونية، وذلك الفضاء النصي إنما يتضمن الروابط وقواعدها وكيفيات إسهامها الفاعل في بناء النص، فهو يتضمن مكونات الشكل التقني في الأدب التفاعلي، ولاسيما في القصيدة التفاعلية.

ويعرض سعيد يقطين لعنصرين يرتكز عليهما انتاج النص المترابط في الأدب التفاعلي ومنه الشعر، يتصلان بالفضاء النصي في سياقه العام أو مناخه الاثرى وهو الفضاء الشبكي وآلة انتاجهما جهاز الحاسوب في سمتيه الرئيستين وهما:

1- ترابط مكونات الحاسوب الذاتية كونه وسيط إبداع النص التفاعلي / النص المترابط بما يتضمن من برامج ذات وظائف مختلفة يؤدي ترابطها التقني مهام متعددة، بما فيه من إيقونات ذات استقلالية خاصة ولكنها تتظافر بحسب فاعلية الوعي الهندسي لمن يوظفها تفاعليا، بما فيها من مواد: صوتية وتصورية ولونية وحركية وتشكيلية وتلفظية صناعية، قابلة للترابط المتناسب لحظة توظيفها في إبداع نص مترابط.

2-انضمار الحاسوب في الفضاء الشبكي المتضمن الانفتاح على حواسيب في العالم كله عبر وصله بـ(مودم) بالفضاء الشبكي الانترنيتي بما يحقق له الانفتاح على الفضاء الافتراضي الذي ما كان أن يتحقق للنص خارج ذلك الانضمار ومن دون فاعلية الأداء الهندسي لمكونات الحاسوب الذاتية[7].

ولما كان الربط بين عقد النص بكيفيات مختلفة هو ما دعى إلى اجتراح مصطلح النص المترابط، فإن كيفيات التفاعل بينها من جهة كما يحدسها وعي المبدع وكما يمثلها الحاسوب بوصفه مولد الترابط وكما يعيها المتلقي بأشكال اضافية، تلك الكيفيات ترتكز على التفاعل الذي ينتج الشكل الفني للنص، فقد جاء مصطلح (الأدب التفاعلي ومنه الشعر التفاعلي/ القصيدة التفاعلية) ليكون المصطلح الأكثر شيوعا.

فصار مصطلح (التفاعلية) عميقا في تعبيره عن أبعاد متعددة منها؛ أثر المتلقي في إعادة انتاج النص بما يكشف عن مدى حضوره فيه، وتوجيهه بالقراءة وإعادة إبداعه بالتأويل والمساهمة باخراجه (انتاجه) في صور متعددة؛ ثم ((ان التفاعل عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، وقاريء قادر على أن يستوعب هذا النص. وتلك مسألة لاتتحقق إلاّ بوجود مبدع كبير ونص فني مدهش في تميزه))[8] ولما كانت القصيدة التفاعلية قد حققت ذلك للمتلقي بتفاعل مكوناتها في سياقها النصي- وفي فضائها الشبكي ومن ثمة عبر صفاتها الرئيسة أعني؛ التشكيل والكتابة الألكترونية والإبحار والتأويل فإن كل ذلك جعل مصطلح القصيدة التفاعلية معبراً ودالاً وموصولاً بجنسه النوعي العام وهو الأدب التفاعلي.

إنّ تعدد المصطلحات في معنى القصيدة التفاعلية شأن طبيعي فهي: النص المتشعب والنص المتفرع والنص المترابط والقصيدة الرقمية والقصيدة التفاعلية، وكل اصطلاح إنما صدر عن فهْم محدد لكيفية معينة أو صور الأداء الشكلي في هذا النوع من الخطاب الشعري. وهذا حاصل في أنواع الأداء الشعري عامة، فالقصيدة التقليدية في الشعر العربي اطلقت عليها مصطلحات: الشعر العمودي، والموزون المقفى، وشعر الشطرين، والشعر المقفى، والقصيدة التقليدية، وغير ذلك من المصطلحات. وحين ظهرالشعر الحر، ظهرت مصطلحات: الشعر المرسل والشعر الحر وشعر التفعيلة، وقصيدة السطر الشعري، والشعر المتحرر من نظام التقفية، وغير ذلك من المصطلحات. وفي الفنون التي استجدت حديثاً مثل قصيدة النثر التي اطلقت عليها مصطلحات كثيرة منها: الشعر المنثور والنثر الشعري،

والنثيرة، والنص، وقصيدة الصورة، والجنس الثالث، والجنس الرابع، والشعر المتحرر من الوزن والقافية والشعر الأجد والكتابة الحرة، والخاطرة الشعرية وقصيدة الكتلة والنص المفتوح العابر للأنواع، وغير ذلك من المصطلحات ولكل مصطلح في وصف كل فن أو جنس مبررات من مكونات الأداء الفني أو عناصره التي يصدر ذلك الفن أو الجنس عن فاعليتها، إبداعيا أو فنيا أو حتى صناعيا.

2- في المصطلح / ما يشبه الجذور:

يرد المصطلح اقتراحا إبداعيا في وصف ما تمّ إبداعه، وإنما يتم التصالح على القول بالمصطلح والتوافق على لفظ اصطلاحي بعينه بالصدور عن مدى إحاطة المصطلح بما يسميه أو يصفه أو يعبر عنه أو يدل عليه. والقصيدة التفاعلية شكل من أشكال إبداع الشعر في عصر الانفوميديا عصر ـ المعلوماتية عصر ـ الثقافة التكنلوجية والنص التكنلوجي والكتاب الألكتروني. في هذه المرحلة من عصرنا التقني ذي الانجازات العلمية المذهلة، لو لم تظهر القصيدة التفاعلية والرواية التفاعلية والمسرح التفاعلي وغيرها من الفنون والآداب مما صار معروفا بالأدب التفاعلي، لظهرت القصيدة التفاعلية أيضا وسائر ما كان قد ظهر، لسبب بسيط هو أن كلا منها ضرورة أفرزتها طبيعة الوعي الثقافي لعصرنا، وخصوصية كل مرحلة فيه تبث في روح الناس أعني مبدعيهم نوعاً من إبداع، وتوحي لهم بأشكال من أداء فني، لأن كل جديد مؤثر يبدعه الوعي الثقافي والحضاري للعقل الانساني المعاصر يسهم بالضرورة الإيجادية في ظهور فنون وأجناس أدبية وحقول معرفية جديدة لأن الأنسان بفطرته يجد نفسه في جديده، فيما يضيفه، كما يجد خلاصات من تجاربه في ماضيه، وبالضرورة الايجادية من يعش تحت هيمنة الماضي يعيش حاضراً مدقعا في الوقت الذي يفتقد فيه ماضيه نفسه، فالحاضر هو الانسان والماضي هو التجربة ومعانيها.

إنّ راهن الأدب التفاعلي ومنه القصيدة التفاعلية أوجدته تقنية الراهن الفائقة وعملت على تفعيله وإشاعته العولمة الثقافية الراهنة، وان هذا الأدب كان موجوداً من قبل في التراث العربي خاصة، وفي التراث الانساني عامة؛ وهذا ليس من باب التفتيش عن ابتكارات الراهن في عالم الماضين بل من باب أن كل عصر يصدر في تطوره وتجديده ومظاهرهما الثقافية ومنها الشعر عن معطياته الثقافية الفاعلة فيه، ولذلك يظل المعنى ثابتا ولكن مجازات التعبير عنه تتعدد بما يعبر عن ثراء معرفي باذخ.

فالأدب التفاعلي ومنه الشعر مصنوع بوعي التقانة الالكترونية والعقل التكنلوجي اللذين يعيشهما الانسان المعاصر، وهو أدب مصنوع بذكاء خاص متصف بالصبر على المغامرة وفيها وبالإفادة من فنون كثيرة ومعطيات علمي تقني هائل المدد والعدد، وهذا الاتجاه من تصنيع الأدب بحرفية تقنيات عصره عرفه القدماء ولكن بمعطيات حضارته الورقية البسيطة وليست التكنلوجية المعقدة الراهنة. وهو ما يمكن أن نعرض له عبر الاشارة إلى اصطلاحات لما يشبه الأدب التفاعلي في التراث من خلال عنوانات معينة: منها كتاب إسماعيل بن أبي بكر المقري المحمول تحت عنوان (الشرف الوافي في علم: الفقه والعروض والتاريخ والنحو والقوافي) والذي عمل على تحقيقه عبدالله بن إبراهيم الانصاري، والمؤلف من أدباء القرن التاسع الهجري، إذ توفي على أشهر الروايات سنة (ت837هـ). ويصف عبدالله الغذامي ذلك الكتاب بالقول: ((صممه المؤلف تصميماً فيه نوع من (الهايبرتلست) حيث تقرأ السطر الأول أفقيا فيتكون لك أحد العلوم الخمسة (الفقه والتاريخ والنحو والعروض والقوافي) ثم تقرأ الأسطر عموديا مثل أسطر الجرائد أو أعمدتها فيأتيك علم آخر، ثم تقرأ الحاشية في عدد من الكلمات المتقاطعة، وفي كل حالة تقاطع تتشكل معها جملة مختلفة، تدخلك في خطاب عن علم من هذه العلوم، فهو نص تأليف موسوعي متفرع لعب صاحبه لعبة حروفية انتجت لنا كتابا تنطوي كل صفحة فيه وكل سطر منها على خمسة علوم)) [9] وهذا الاشتغال في الأدب القديم في فنون النثر التأليفي منه، ذات النزوع الموسوعي والتفرعات الموضوعية الكثيرة وعلى وفق هذه الآليات الرياضية، وما يؤديه تفاعلها من معاني إنما ينم عن وعي فني لدى المؤلفين والأدباء القدماء على انتاج نص تفاعلي أو تشعبي أو ترابطي أو رقمي يتم فيه استثمار فضاء الورقة إلى أقصاه بأشكال هندسية وعلى وفق تقسيمات رياضية ناظرة في فهْم واستيعاب ما ينتج عن تلك التقسيمات من فنون قول وعلوم عقل، وهو جهد إبداعي يكشف عن حرص في استثمار عناصر الاشتغال الكتابية إلى أقصاها في التأليف، ربما بدت فيما تستغرقه من وقت وجهد أصعب مما يعانيه الأديب اليوم في النص التفاعلي.

وهناك تجربة في كتابة الشعر لدى القدماء أفادوا فيها من الأشكال الهندسية في إنتاج النص الشعري على نحو صناعي بسيط، وقد اطلق عليه مصطلح (الشعر الهندسي) وهو اتجاه صناعي مقصود مفتعل يضعف فيه الحس الفني وتذبل عناصر الأداء الابداعي ويهيمن التكلف لأن الشاعر يعمد إلى توزيع الأبيات الشعرية على أبعاد الشكل الهندسي؛ من مثلث أو مربع أو دائرة أو غير ذلك توزيعاً قسريا ويعمل على تنظيم الكلمات بما يناسب الشكل

الهندسي الذي يستثمره [10]، وكأن شعراء هذه الصنعة يعدون الإفادة من الأشكال الهندسية عنصراً بصرياً يسهم في تفاعل المتلقي مع النص من جهة ويتيح له أن يتدبر المعنى بوعي مختلف وكأنهم يبحثون عن تفاعل مكونات بصرية أخرى تضاف إلى الأصوات في ابجدية اللغة لأثراء التعبير الشعري، لأن تفاعل عناصر متعددة في انتاج نص فني ومنه الشعر يسهم في اثرائه وتعميق فاعليته في المخاطبة والتلقي، وهذا في عصر ذو تأثير خاص.

وهناك تجربة في كتابة الشعر البصري الذي يتم فيه توزيع بنية القصيدة أو نشر جسدها على أبعاد صورة لشكل معين بما تبدو القصيدة فيه مقروءة عبر الألفاظ ومشاهدة عبر الصور أو الرسومات، وقد ظهرت لدى المعنيين بها من الشعراء العرب القدماء أكثر ماظهرت على الرسومات الهندسية. وربما أفادت القصيدة اليوم من فن الشعري البصري في تجارب حرص الشعراء فيها على توظيف الأبعاد الصورية أو التصورية للحرف من جهة الرسم وللتخطيطات من جهة التشكيل الفني المتناسب مع شعرية النص، وللوحة المساعدة، ولكيفية طبع الحرف في فضائه الخطي وغير ذلك مما يتصل بتوظيف البصري لصالح البصيرة الشعرية.

وهناك تجربة عرفها القدماء في كتابه (الشعر المشجر) الذي يقدم فيه الشاعر الذي هو ناظم صانع وليس شاعراً بالمعنى الإبداعي، على الإفادة من أبعاد شكل الشجرة في صورتها الهندسية التخطيطية فيوزع جسد قصيدته على أبعاد الشجرة؛ جذعاً وفروعاً وأغصاناً، ولهذا بدا مصطلح (الشعر المشجر) دالاً في هذا الاتجاه ومستقراً ليس في الأدب العربي فقط، لأنه في الأدب الفرنسي مثلا يدل على؛ ((نوع من القصائد ازدهر في فرنسا في أوائل القرن السادس عشر، تتراوح أبياته طولاً بين ذات المقاطع الأربعة، وذات المقاطع العشرة، بحيث تبدو القصيدة في شكل جذع شجرة له فروع. ويلاحظ أن المشجر في الشعر الغربي الحديث يختلف عن هذا، إذ يكتب البيت الأصلي في الجذع أو الغصن، وكل كلمة تتفرع عن الجذع أو الغصن تشكل مع مافي الورقة بيتا فرعيا))[11] هو في الفضاء التشجيري لبنية القصيدة، جزء من كل أو بيت في قصيدة غير أنه يتفاعل مع ما يناسبه من الأبيات الاخرى ضمن التشجير ليكون أبياتاً أخرى وهكذا. وقد يبدو هذا الاشتغال في صنعة الشعر أو ما يشبهه اتجاها في النظم الصناعي والافتعال العقلي، غير أن المهم الذي يعنينا هنا أن الشعراء في كل عصر يجتهدون أحياناً في الإفادة من بعض تقنيات عصرهم بادخالها عناصر في انتاج النص الشعري وبالتأثير في متلقي ذلك النص، وبما تبدو فيه تلك العناصر متفاعلة مع مكونات النص الشعري نفسه، تفاعلاً أدائياً تعبيرياً كاشفا عن أنماط صياغة شعرية مغايرة. وهو نمط من وعي متوقع في كل الفنون.

غير أن أول مظاهر هذه الاشتغالات تبدأ من التفنن بمكونات النص نفسه، مكونات بنيته الرئيسة. من ذلك تجربة كتابة ما اصطلح عليه بشعر المخلعات أو العكس أو الطرد والعكس أو القلب أو مالا يستحيل بالأنعكاس، وقد استقر في وصفها مصطلح (شعر المخلعات) عند علماء البديع.

في المخلعات يشتغل الشاعر بوعي صناعي مفتعل، لأنه يفيد من تقنيات الصنعة الشعرية مجردة من عمقها الفني، لأن الوعي الفني في تلك المرحلة أو ما يماثلها إنما هو موصول بفهم قاصر لطبيعة الاشتغال الشعري، إذ يعد مجرد تطبيق مواصفات السابقين في الكتابة والألتزام الحدي بأوليات نظم الشعر يؤدي إلى كتابة نص ملتزم بمواصفات الشعر، تصلح عليه صفة الشعرية، وهو فهْم يفيد من تفاعل المكونات عقلياً وليس فنيا ومن ترابطها صناعيا وليس جماليا، ومن ذلك هذه المخلعة لصفي الدين الحلي: (12)

ليت شعري	لك علم	من سقامي	ياشفائي
لك علم	من سقامي	ونحولي	وضنائي
من سقامي	ونحولي	داوني	إذ أنت دائي
ياشفائي	وضنائي	أنت دائي	ودوائي

فهي أربعة أبيات من نظم مصنوع، ان قرأتها أفقيا تصل بلفظها إلى معنى معين، وإن قرأتها عموديا تصل بالألفاظ نفسها إلى المعنى نفسه، ومنطلق انتاجها متأت من إلمام الكاتب بتقنيات كتابة الشعر الموزون المقفى الدال على معنى، من دون أن يكون ذلك هو الشعر بمعناه الإبداعي. وأحسب أن صفي الدين الحلي لو توفرت له تقنيات الحاسوب الآلي ومعطيات التكنلوجيا الحديثة، والوعي بفاعلية الألكترونيات الحديثة، وكان على وعي بكيفية توظيفها في كتابة الشعر، لأنتج بالضرورة المعرفية وتفاعل معطيات وعيه الثقافي قصيدة تفاعلية، لايقتصر فيها على تقنيات نظم الشعر إنما يضيف إليها، اللون والخط من التشكيل، والصوت من الألقاء والايقاع والحركة من عناصر الاشتغال الدرامي والكلمة من اللغة، ووظائف الروابط التشعبية وعناصرها وسائر تقنيات ما صار معروفا بـ(القصيدة التفاعلية) لأن الوعي الانساني مجبول على استثمار تقنيات عصره ومعطياتها الثقافية في تطوير إبداعاته.

3- استنتاجات:

- وضوح حضارة الأدب التكنلوجي إلى جوار حضارة الأدب الورقي وبدايات حضور الكتاب الألكتروني كل ذلك يجد له طريقاً إلى لغة الفن ومنها لغة الأدب، وكان الأدب التفاعلي بعض معطيات كل ذلك، والشعر التفاعلي جاء نتيجة طبيعية لقوة تأثير معطيات التكنلوجيا الحديثة، وتوق بعض الأدب والكتاب إلى الإفادة منها في انتاج نص شعري يستجيب لخصوصية العصر ويعبر عن طبيعته وسماته في الأداء والمعنى الفني وفي التلقي والتأويل، وإذا كان المتلقي في الأدب الورقي حاضراً عبر التأويل فإنه في الأدب التكنلوجي مساهم في انتاج النص وفي تأويله وإعادة التأويل اثر نوع المساهمة وطبيعتها.

- ولعل أبرز مايميز لغة المصطلح في القصيدة التفاعلية ذلك الانفتاح على علوم التقانة الحديثة من هندسة وحاسبات ورياضيات وفلك وغيرها بما جاءت المصطلحات ذات سمة علمية صرفة ونزوع تطبيقي عملي ومعطيات رياضية أكثر منها مصطلحات ذات سمات انسانية وصفات تطبيق نسبي ومعطيات فهْم تحليلي، حتى أن المصطلح علمي في ظاهر لفظه، وصفي أدبي تأويلي في تطبيقاته بين يدي القصيدة التفاعلية مثلاً، فصار المصطلح مستورداً من حقل العلوم الصرفة والتطبيقية المختبرية ومطبقاً في الحقول الأدبية والفنية كاشفا عن تأثير كبير للتكنلوجيا الحديثة في فنون الكتابة وفي طرائق إبداع الرؤية الأدبية والرؤيا الشعرية، وحين تكون وظائف التفاعلية مركزة في مصطلحات: التأويل والإبحار والتشكيل والكتابة اتصالاً بتأثير التكنلوجيا ومعطيات الكتاب الألكتروني أكثر من صدورها عن بنية النص المجردة فإن القصيدة التفاعلية أو القصيدة الألكترونية التفاعلية تصبح اتجاها إبداعيا صادراً عن علوم التقانة أكثر من صدوره عن فنية النوع الأدبي بوصفه الشائع وهذه ضرورة حضارية أكثر منها افتعالاً أو لعباً مصنوعا.

- لعل الفارق بين الشعر المتفرع أو المتشعب في العصر الألكتروني الحديث وبين الشعر المشجّر أو المخلع في عصر الابجدية الورقية القديم، لايكمن في الوعي الثقافي التفاعلي الباحث في جديد عصره عن شيء من إضافة أو تجديد في الأداء الشعري، لأن الوعي الفني التفاعلي فيهما واحد، ولذلك يكمن الفارق في نوع

التقنيات وفاعليتها وعمقها في الانفتاح والمطاوعة والتأثير، فالقديم أفاد من هندسة التشجير في صورتها اليومية كما أفاد من تمكنه من الفاعلية اللغوية الصناعية لأجل أن ينتج نصا شعريا يستجيب لمحددات التشجير أو مواصفات النص المخلّع، فهو وعي بالأداة الشعرية المصنوعة وتفاعلها مع آليات صناعة أخرى كالرسم والخط والتشكيلات الهندسية أو مرونة اللفظ ومطاوعة التركيب لجهات قراءة متعددة، وهذه التقنية في صنعة الشعر هي أقصى ما كانوا قد بلغوه في عصر إنجازها على الرغم من مؤاخذات عليها من جهة عمقها الفني وتجلياتها الجمالية وضعف فاعلية الادهاش الصادرة عنها. أما النص المتفرع أو المتشعب وكذلك النص الشبكي والنص الرقمي والكتاب الألكتروني والمنجزات التي ترد في اتجاهها فإن الصنعة فيها عند توظيفها في إبداع نص شعري تفاعلي بالآليات الرقمية/ النص الرقمي أو الهندسة الحاسوبية في إنجاز النص المتشعب أو المتفرع، أو الهندسة الألكترونية في النص الشبكي وسائر أجناس الأدب التفاعلي، فإن الخيال الخلاق في توظيف هذه التقنيات لأنجاز نص شعري يرفع الأداء الفني وتتلاشى الصنعة التقليدية أو الافتعال الذي عرفه القدماء، لأن هندسة التقانة اليوم لوحدها تبدع معاني فنية هندسية مدهشة فإذا بدت متفاعلة مع أخيلة النص الشعري بأشكال باعثة على التأويل فذلك يؤدي إلى شعرية عالية، فإذا أضفنا أن المتلقي مشارك بالتأويل عبر القراءة، وبالممارسة الكتابية عبر تقنيات الحاسب الآليات وتكنلوجيا الكتابة الألكترونية، فذلك يديم تفاعل النص مع متلقيه من جهة وتأثيره فيه من جهة أخرى ومساهمة المتلقي في انجازه من جهة ثالثة. وفي كل ذلك فإن اللعب التقني والفني الأدبي الباحث عن التسلية يفضي إلى فهْم مغاير غير تقليدي ويفضي كثيرا إلى معطيات إيجابية.

- توحي لغة المصطلح في الأدب التفاعلي بالتناص والتناصية بأشكال متعددة وصورة تتضح بعد طول ممارسة وتدبر. لأن (الوعي التناصي) في القصيدة التفاعلية وقبلها في الأدب التفاعلي عامة أشبه ما يكون بالمكوّن الذي لايستغني عنه الأديب. وذلك التناص يرد من جهات كثيرة، فالمصطلح مستورد من العلوم الصرفة لصالح العلوم الأنسانية ومنها علم الأدب الذي منه علم الشعر، استيراداً يبدو فيه المستورد على علاقة تناصية مع المستورد منه عند القدماء في الشعر

الهندسي والمخلع والمشجرات وغيرها وعند المحدثين اليوم في القصيدة الرقمية والمتفرعة أو المتشعبة أعني التفاعلية. والمصطلح في كل إجراء تطبيقي يصفه أو يعبر عنه لاينفصل عن جذره الأولى وإن صار معبرا عن مظهر معين من الشعر التفاعلي فالكتاب الألكتروني بوصفه مصطلحاً لايجاور الكتاب الورقي إلاّ من جهة الصورة الخارجية للقالب، تلك المرسومة في الذهن عن معنى الكتاب من جهة الوظيفة، أما على أرض الواقع فما هو بكتاب، فالكتاب الرقمي شيء والورقي شيء آخر مختلف، وإنما التناص بينهما في بعض معاني الكتاب وبعض وظائفه، وهكذا في القصيدة التفاعلية، إذ كل قصيدة تفاعلية من الشعر السومري والفرعوني والبابلي والأسلامي إلى اليوم، غير أن مصطلح التفاعلية هنا ينصرف إلى اشتغالات متفاعلة لأكثر من علم وأكثر من فن في إبداع شكل لخطاب شعري جديد وليس فقط إلى تفاعل مكونات النص الشعري نفسه في إبداع بنية شعرية متماسكة تتفاعل مكوناتها وعناصرها في خلق تأثير فني جمالي في المتلقي؛ ومن ثمة فالمصطلح ياخذ بشيء من دلالته القديمة لينصرف بها إلى دلالة أخرى هي ابنة عصره، وهذا ينسحب إلى كل المصطلحات في لغة النقد التفاعلي، ولعل من الطريف بمكان أن نلحظ أن تجربة مشتاق عباس معن في انتاج القصيدة التفاعلية صادرة عن التناص وقائمة عليه، كما سيتضح حين نصل إلى مكوناتها عند القراءة التطبيقية.

- ارتبط مصطلح الأدب التفاعلي بالشاشة والكتاب الألكتروني، فيما كان مصطلح الأدب الورقي مرتبطا بالمشافهة والتدوين الورقي أو الكتابة الافقية. ولذا كانت الحاجة إلى فهم المصطلح التفاعلي تلجأ إلى فهْم علوم التقانة الحديثة ومعرفة مدى حضورها التطبيقي في القصيدة التفاعلية أو مدى توظيفها هناك. فهو مصطلح تطبيقي يتبدّى للمتلقي بين يدي الشاشة لدى الحاسوب الآلي أو الكتاب الألكتروني. أما ذات المصطلح في جذره القديم فلا يحتاج إلا بعض مذاكرة شفاهية أو إيضاح عابر بدلالة نص تستعيده الذاكرة.
- لاتنسحب إشكاليات لغة المصطلح في الفنون والآداب التقليدية إلى لغة المصطلح في الأدب التفاعلي بشكل كبير لأن منابع انتاجه تتواضع على فهْم محدد أحيانا، وفي أحيان أخرى تسهم دقة المصطلح في علوم التقانة والألكترون الحديثة، وفي أن

يتناص معها مصطلح أدبي تفاعلي يشيع محتفظاً بالدلالة النقدية الجديدة بكثير من الأنضباط، ولذلك لايعاني الناقد التفاعلي من مرض فوضى المصطلحات الشائع في علم المنهجيات الحديثة، إلاّ من جهة ترادف المصطلحات في الدلالة لأسباب وجيهة.

ثانياً: مكونات القصيدة التفاعلية ورقيا

الكلمة مكوّن لاغنى عنه في القصيدة التفاعلية، وما يميزها من القصيدة الورقية أن تأثيرها في المتلقي بمعزل عن تفاعلها مع مكوناتها التكنلوجية الرئيسة تأثير غير فاعل فنيا؛ غير أن تدوينها بوصفها نصاً ورقيا أو على شاشة الحاسوب أمر أولي، وقراءتها في تلك الصورة تجعلها نصا شعريا مألوفا لايوجد ما يميزه من الورقي إلا أنه مرقون على الآلة الحاسبة، واثر ذلك فهو ليس قصيدة تفاعلية وهنا يرد سؤال: ما مكوناتها في صورتها الخام هذه؟ وهل هي ذاتها فيما شاع من نصوص ورقية أو حتى شفاهية بين يدي التدوين ؟ وفي التجارب التفاعلية المتوافرة حاليا ولا سيما تجربة مشتاق عباس (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) هل يحتفل النص باشتغال تفاعلي يتمثل فيه مكونات القصيدة التفاعلية تمثلاً حياً يضمر إضافة استثنائية تماثل تجربة الشاعر الأمريكي (روبرت كاندل) رائد القصيدة التفاعلية في الأدب العالمي؟ ولاسيما أن تجربة مشتاق وتجارب أخرى في الأدب التفاعلي العربي الحديث عملت على تقليد (كاندل) و(بروس سميث) و(جيم روز ينبرغ) وسواهم من الشعراء الغربيين الذي تقدمت القصيدة التفاعلية عندهم لتصل آفاقاً أرحب، وتستثمر في إنتاجها تقنيات أعمق تأثيرا، ولاسيما بعد طروحات (كاندل) في جامعته الافتراضية وجهوده في مادة (اتجاهات جديدة في الشعر والخيال) التي اثمرت عن إشاعة فاعلية الكتابة الجماعية عبر قوة حضور المتلقي في قراءة القصيدة التفاعلية.

وهنا سأعرض لمكونات القصيدة التفاعلية في جزئها الأولي الصادر عن نص شعري مؤلف من ألفاظ وجمل وسياقات ونصوص من قبل أن يدخل النص في فضائه الألكتروني أو فضائه الشبكي، وقد لاحظت سبعة مكونات للنص في صورته الخام وهي: الكلمة والايقاع والصورة والتركيب والبناء والحركة أو النزوع الدرامي والتناص. وهي ما سأعرف بها على نحو موجز:-

1- الكلمة:

الكلمة هي القلب النابض هي الماء والهواء معاً في القصيدة التفاعلية والمكونات الأخرى مظاهر لقوة حضور الماء والهواء، وتجليات لذلك القلب، واشتغالها الفني في تجربة (تباريح رقمية) توزعته ثلاثة أشكال أدائية هي العمود والتفعيلة والنثر. وكان العمود في القراءة على الشاشة صدوراً عن الهامش بلغة تشتغل الكلمة فيها مكتفية بفاعليتها التعبيرية وتبديها الايقاعي وعناصرها التصويرية كما في هذا النص ذي الأبيات السبعة:

تمهّل أيها الجسر الأعفُ سيسرق ماءك الرقراق جرفُ

وتشربك السواقي آسنات وتحفر في محاجرك الأكفُّ

ويخنق موجك المجداف سراً وفي مرساك كل الغدر يغفو

يكوّر في حناياك المنايا ليغرقك الخرير المستخفُ

ترجّل فالصحاري فاغرات وحضن الرمل أودية يزفُّ

ليحضن ماتبقى من هدير تشظّى فهو في غبش يلفُّ

الكلمة هنا في فاعليتها السياقية تصدر عن التشخيص حينا والتجسيم أحيانا أخرى في صياغات بيانية مألوفة يميزها ذلك النزوع إلى التأثير عبر الفاعلية التعبيرية؛ فالبحر مشخصن ومؤنسن والعفة بعضه، والجرف مؤنسن واللصوصية بعضه، والسواقي مشخصة والشراب بعضها، والمجداف مؤنسن والسرقة بعضه، والمدى كذلك والغدر بعضه، والتكوير بعضه الآخر. والخرير مشخصن والاستحقاق بعضه، والرمل كذلك...في هذا النص تتسع الكلمة بالسياق وفي فضاء الشاشة تتسع بالمكونات الأخرى كالحركة واللوحة التشكيلية واللون والصورة ووظائف الروابط التشعبية، غير أن فاعلية العناصر البصرية لصور النص ثم تناسبها مع اللوحة المتفاعلة معها لوحة الجفاف كذلك يتيح للكلمة أن تفصح أكثر.

أما في قصيدة التفعيلة فالكلمة تقول بلغة السياق في النص الخطي معنى شعريا يصبح أكثر ثراءً حين يتفاعل مع اللوحات والحركة في فضاء الشاشة ثم سياق آخر هو سياق النص الألكتروني، غير أن حضور اللفظ خطيا بمعزل عن المكونات التفاعلية الأخرى يظل مؤثراً:-

جاء في نص عمود التفعيلة كأنها يستمد عنوانه من المكوّن التشكيلي اللوني الذي يجاوره وهو لوحة سلفادور دالي، (الساعات المائعة) أو (أصرار الذاكرة):

(في مدار عتيق/ أجلت شمسه/ ضوء ذاك النهار/ فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضها / صوت خطو السنين/ ....أدلجت عتمة حاشية/ من غبار الليالي التي/ لم تزل فوق رمش السماء/ يقتفي ظلها: هفهفات المسير التي بذلتها خطاي/ فوق ذاك الطريق العتيق/ في مداري العتيق/ كلما أبصرتني خطاي/ أربكتها الدروب التي باركت كل خطو سواي/ فتّشت خطوتي عن طريق جديد / في مدار جديد، يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها الدروب، في مساء غريب/ عانقت خطوتي خصر درب جديد/ غير أن الطريق الذي باركته خطاي/ لفّني من جديد / نحو ذاك الطريق العتيق....)

المعنى الشعري الذي يوحي به هذا النص يتبدّى عن وصف رحلة في مدار عتيق لم تفصح شمسه بالضوء الدليل، ولم تبدد غبار الليالي، ولم تنتصر لخطاه التي اربكتها الدروب التي أعادته إلى المدار العتيق ذاته الذي بدأ منه رحلة متاهة ذات وجهة خاصة، فالنص في معناه الشعري هو رحلة في متاهة ما، المكان خريطتها والزمن بوصلتها غير الدالة على المكان المقصود. أما لوحة سلفادور دالي (أصرار الذاكرة) فالمعنى الذي تبثّه منفعل بالزمان وصادر عن بعض قسوته، والمكان فيها ظل لشيء بعيد، ومن ثمة جاءت لغة النص محتفلة بشعريتها عبر نصها الورقي الخطي الأفقي قبل فاعلية فضاء الشاشة أو فاعلية اللوحة، مجازات الكلام وانزياحاته هي ما كوّنت لغة النص، ولم تضف العناصر التفاعلية بعد نص الكلمات ما يجعل النص متعذراً تحققه لولاها، هو كامل قبلها، ومتضح بها.

وكلام قصيدة النثر جاء قليل الحضور وفي سياق وصفي جاهز، كما في هذا المقطع الذي يقول فيه (في قريتي/ بعض من الثمر الضال/ والثمر الناضج/ والثمر القابع في الاغصان/ لكن الساكن أدرد) فالكلام مباشر سوى المجاز في لفظة (الضال) التي تحيل إلى تجسيم الثمر أو أنسنته. والكلام في (لكن الساكن أدرد) إذ تحيل الكناية الرمزية هنا إلى غياب الروح عن المظهر المجسد، أو الفعل عن الأدعاء. الكلمة في (تباريح ارقمية) سابقة على المكونات التفاعلية الاخرى لكل نص، ولكنها في سائر النصوص تتفاعل مع الكلمة ليكون المعنى الشعري أكثر فاعلية. وكأن الشاعر رغب في الإفادة من تقنيات فضاء الشاشة ليبث في الكلمة روحاً تكنلوجية مؤثرة.

2- الإيقاع:

الإيقاع مكوّن قار في النص الشعري لايستغني عن فنيته ووظائفه أي نص إبداعي، على تعدد اشكاله: من إيقاع خارجي صادر عن محددات معلومة بقواعد وضوابط كما في علوم العروض والقافية والمحسنات اللفظية من علم البديع، وإيقاع داخلي صادر عن خصوصية في أداء الكلام وطرائق في بناء الجملة والايحاء بالمعنى الفني وغيرها مما يدركه المتلقي وتكشف عنه التجربة ولاتجد له قواعد مسبقة. والايقاع في القصيدة التفاعلية صادر عن مكوناتها الورقية المتصلة ببنية الجملة وكيفيات صياغتها أولاً وثانيها عن المكونات التفاعلية التي تجود بها تقنيات الحاسوب وتكنلوجيا الكتابة التفاعلية وهذه ذات تأثير دلالي إيمائي وليس صوتيا أو موسيقيا أو ايقاعيا حسيا. وفي تجربة (تباريح رقمية) إيقاع متصل بسياق البيت وصادر عنه، وسابق على الإيقاع الدلالي للمكونات التفاعلية كما في شكل الأداء بالعمود في هذا المقطع:

ولقد مشيت وما علمت بأنني — أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكن لا أرى لي خطوةً — أمشي يمينا وهو محض يساري
قدماي لاأدري تسير أم التي — تخطو يداي وتهتدي بمساري
ضاع الطريق أم التي ضاعت — خطاي ولفّها مشواري

في هذا النص إيقاع البحر الكامل هو المهيمن والعناصر ذات التأثير اللفظي أو الإيقاعي مثل: التكرار في (أمشي...) وفاعلية التقفية في (ا+ر+ي) أسلوب التخيير بالعطف في (الواو) + (أو) والمقابلة (قدماي = يداي) + (ضاع الطريق = ضاعت خطاي) التقارب الدلالي في لون من ألوان الترادف في (أمشي + أقتفي + تسير + تخطو + الطريق المشوار) والتضاد في (يمين + يسار) وغيرها كلها عناصر جعلت النص منفعلاً بالمكوّن الإيقاعي بوجهه: الخارجي في الوزن والقافية والداخلي في المظاهر الدلالية والتركيبية الاخرى، بما جعل النشاز الإيقاعي في البيت الرابع الصادر عن غياب إيقاع (التفعيلة السادسة) واضحا في ذائقة الأذن الموسيقية لأن النص مبني على ثلاثة تفاعيل في كل شطر والبيت الأخير خمسا وغابت السادسة سهواً إيقاعيا. وفي قصيدة التفعيلة يرد السهو الايقاعي نشازاً مشعوراً به، لأن كثافة العناصر الإيقاعية تجعل الخلل واضحا في الذائقة السمعية، كما في نص (مكابرة) الذي يقول:

(تحاصرني المنايا والشظايا/ والهتافات التي ختلت ببابي / تباغتني / لأفتح التاريخ.../ ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت أنامله / ولكني على مابي أداس و.../ أظل أدوس على كل / الشظايا الخرّقت بابي...) إيقاع الوافر أعني تفعيلة الوافر (مفاعلتن) وما تتضمنه من إضمار في بنيتها الايقاعية المجردة فتكون (مفاعيلن) إيقاع ظاهر إذا أخذت الأذن به ألفته الذائقة السمعية وانقادت له وتفاعلت مع معطياته في إبداع المعنى الشعري، فإذا انكسرت تجلياته النغمية شعر المتلقي بسهو الانكسار كما في النص في جملة (لافتح التاريخ...) و(أداس و...أظل أدوس....) ولهذا لم يسعف فضاء الشاشة وتقنياته التفاعلية المضافة إلى النص والمتفاعلة به ومعه في تغييب السهو عن الذائقة السمعية أو جعله غير محسوس، لأنه فيه قبل التقنيات التفاعلية. وفي النص النثري فإن الإيقاع أسلوبي يحتفي بظواهر تركيبية كما في نص (إياك) الذي يقول: (إياك): اياك أن تبتكر سنبلة....فالارض صلعاء...وفحيح القحط يغني: الخلود لي/ (أن): أن تحيا !! أمل موصد.../ (تقترف): تقترف البوح !! والكلام مرتجف على شفتيك !!! إذن سينمو عليك الصخر في وضح الانتظار / ..!! / (الأمل): الأمل مثل ظل كسيح.../ لايجيد سوى النوم وقت الغروب) الإيقاع الدلالي يرتكز في تفرع أسلوب التحذير من (إياك) إلى جملة النص الاخرى: إياك أن تبتكر + أياك أن تحيا + اياك أن تقترف البوح + اياك أن تقترف الأمل....ويتبدى في وضوح الأفعال المضارعة، والتقابل في (سنبلة + الارض صلعاء) + (ارتجاف الكلام + نمو الصخر) + الامل + النوم وقت الغروب) غير أن هذا النص يحتفي بإيقاع تفاعلي خاص، ولا يصل المتلقي معه الى فاعلية المعنى الشعري إلا عبر فضاء الشاشة وتقنيات الحاسوب ومساهمته النسبية في تشكيل النص.

3- الصورة:

ترتكز القصيدة التفاعلية على الصورة الشعرية بأشكال إدهاشية من جهتين، الأولى تلك التي يتفاعل فيها المكوّن التصويري مع المكونات الأخرى في أصل النص بوصفه مادة ورقية خطية أولى. والثانية تلك التي يتفاعل فيها ذلك المكوّن ضمن سياقه النصي مع مكونات فضاء الشاشة وعناصر الأداء الشعري التفاعلي في أبعادها الألكترونية المتطورة باستمرار. وفي القصيدة التفاعلية توجّه الصورة المعنى مستجيبة لقوة تأثيره في المتلقي، وإذا كان الشعر متفوقاً على التصوير في مجال الإيحاء بالكلمات فإن الشعر متفوق عليه في محاكاة الاحداث والوقائع[13] وفي الشعر التفاعلي يصل المتلقي إلى ايحاءات الصورة عبر مؤثرات الشاشة وتقنياتها الألكترونية أكثر مما يصل اليها مكتوبة بمعزل عن تلك المؤثرات، وهذا

يتضح في أكثر نصوص مجموعة تباريح ولاسيما (التفعيلة) و(النصوص النثرية) في الصفحة الأولى مع صورة الرأس المكمم الصارخ، وجملة الدليل (اضغط فوق ضلوع البوح) جاء هذا النص المستوحى من لوحة المقدمة أو المعبر عنها أو الذي يصدر النص عن التفاعل معه ايحائيا، فجاء النص متشعبا إلى خمسة ألفاظ هي ثريات جزئية في بنية نص واحد (أيقنت + أن + الحنظل + موت + يتخمّر) وهو في فضاء الشاشة على هذا النحو:

(أيقنت):

(حين قرأت كتاب الدنيا أن الناس توابيت
والاحلام برأس الموتى كطراز القبر المنقوش بأحلى مرمر
أيقنت أن المولودين ضحايا
ونعيش لكن كي نقبر).

(أنّ):

(أن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها
وأرضي تنث ملوكا
كان آخر من أورق فيها ملك الموت)

(الحنظل):

(الحنظل أدمن شرب بوح المنصاعين لبوح الحزن فتحنظل).

(موت):

(موت يعدو...ماذا يبغي هذا العداء المسكين).

(يتخمّر):

(يتخمّر ظلي في الغرفة
وأنا عار في طرقات الروح....أتلمسني...
لعل الغربال المتلفّع جلدي يوقظ ظلي
الموغل في التوحيد بدوني....كي يشرك بي)

جملة (أيقنت أن الحنظل موت يتخمّر) هي ما تواجه في فضاء الشاشة وفاعلية الموجّه / الفأرة، هي التي تتلمس الطريق ليبوح النص بما كان مخبوءاً عن متلقيه، والتقنية هنا للحاسوب وقد اشتغل الشاعر على توظيفها فقط، وتناسب اللوحة الرئيسة مع النص جاء دالاً ومعبرا تصويريا، فالنص لوحده أوحى بمعانيه عبر أسلوب المجاورة بطريقتي: التشبيه في (الحنظل موت يتخمر) و (الاحلام برأس الموتى كطراز القبر) و(المولودون ضحايا) و (الناس توابيت) ولغة الاستعارة في (أرضي تنث ملوكا) و(أورق فيها ملك الموت) و(الحنظل أدمن شرب البوح) و(يتخمر ظلي في الغرفة) و(الغربال يتلفع جلدي)....ثم أوحى بمعان شعرية أخرى اثر فاعلية اللوحة والحركة التي تضمرها وسائر عناصر الشاشة ومكونات الفضاء الألكتروني ليظل القاسم المشترك بين بوح النص تصويرا وبوح اللوحة تشكيلاً تصويريا ذلك التشاؤم القاتم المخيّم على روح الشاعر الذي تبكيه كل جملة شعرية أو تبكي به، وكذلك مكونات فضاء الشاشة، وكأن الشاعر أراد ايجاز المعنى في الجملة / الأيقونة (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) الصادرة عن لغة التشبيه في نمط تصويري حسي لافت أما المقاطع الاخرى واللوحة وعناصرها فإنها للايحاء بعمق ذلك المعنى شعريا عبر مكوّن تصويري لافت العناصر.

4- التركيب:

المظاهر التركيبية المتصلة بالجملة الشعرية هي الشائع المألوف في الشعرية العربية، مما تواضع عليه النحاة واللغويون وعلماء البيان والنقاد الآخرون، غير أن ما يعنينا من مظاهر تركيبية تلك الصياغات المتصلة ببناء الجملة الشعرية مما له صلة ببنية النص من جهة وبفاعلية انتاج المعنى الشعري من جهة أخرى. وأول هذه المظاهر (الجملة الايقونة) كما في جملة النص الأول الذي يرد مستهل افتتاح الشاشة موزعة في خمسة مستطيلات (ايقنت أن الحنظل موت يتخمر) إذ تتوزع هذه الجملة بنية النص كلها، وحين يضع المتلقي المؤشر الألكتروني (الفأرة / الماوس) على أي مستطيل تظهر الجملة أو المقطع بها يبدو تركيب الجملة موزعاً على جسد النصر كله ومحتفظاً بعمق المعنى الشعري ومتناسباً مع لوحة رأس التمثال المكمم الصارخ إلى يمين الجملة في فضاء الشاشة الأزرق.

كما أن جملة (أضغط فوق ضلوع البوح) تضمر النص الثاني، ولكن ليس اضمار تركيب وإنما إضمار بناء كما سنأتي اليه في بابه. ومثلها لفظة (هامش) التي تضمر الاحالة إلى نص

جديد. ولكن لفظة مكابرة تضمر الاحالة التركيبية إلى النص كونها عنوانه، فهي عنوان النص الثاني: (تحاصرني المنايا والشظايا والهتافات التي ختلت ببابي....). وهكذا في لفظة (توبة) الايقونة التي تضمر نصاً هي نواته ومطلعه (ولقد مشيت وما علمت بأنني ... أمشي- ودربي يقتفي آثاري)

ولفظة (هامش) تحيلك إلى نص هي بعض معناه، كما في إضمار النص النثري (في قريتي بعض من الثمر الضال...). أما جملة (أضغط فوق ضلوع البوح) فتضمر أكثر من نص يقع اتجاه معناها الشعري نفسه الاول هو نص (في مدار عتيق) الذي سبقت الإشارة إليه. والثاني نص (يعقوب ياوطني المحاصر بالعمى) وتتفرع عن النص الأول، كما عن النص الثاني، نصوص ومقاطع تضمرها ايقونات تركيبية، كما في (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) و(أضغط فوق ضلوع البوح) ولفظية تتصل بألفاظ هي إيقونات في فضاء الشاشة: (حاشية + متن + نصيحة + هامش) وكل إيقونة هي عنوان أو كأنها عنوان للمتن الذي يستعيده المتلقي بالمؤشر الألكتروني (الماوس) أما شريط (عاجل...عاجل) في أعلى الشاشة وشريط (لاداعي للعجلة) في أسفل الشاشة فيتصل من جهة المعنى الشعري بالنص الظاهر وسط الشاشة، وبما يشبه قراءة اللوحة واللون وأبعاد الحركة والعناصر الأخرى التي يلحظها المتلقي في فضاء الشاشة. ويظل الشاعر يستعيد هذه التقنية في نصوص المجموعة التسعة ومقاطعها النثرية ولافتاتها التي ترد أشرطة في أعلى الشاشة وفي أسفلها بحسب ما يستدعيه إخراجه الفضاء النصي للشاشة.

وجملة (اياك أن تقترف الأمل) يجعلها في تركيبها تؤدي ذات الاشتغال الذي عمل عليه في جملة (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) وجملة (هل ترغب بنصيحة أخرى) وجملة (لاتدمن تعاطي النصائح) وسواها. فالمظهر التركيبي في القصيدة التفاعلية مكوّن تكنلوجي يوظفه الشاعر لاغراض الاضمار والأظهار والايحاء والتأويل والمساهمة في البناء الفني العام للمجموعة كلها في سياقها النصي التفاعلي.

5- البناء:

بناء النص في الشعرية الحديثة قد لايقتصر على كل نص في المجموعة الشعرية التي يقع ضمنها فقط، إنما ينسحب على بناء المجموعة كلها فتأتي قصائدها ونصوصها القصيرة موزعة على نحو خاص. أما إذا كانت المجموعة الشعرية نصاً طويلاً فسيكون البناء جزءًا

جوهريًا فيها. وفي مجموعة (تباريح رقمية...) ألتزم الشاعر بلون بنائي يخص تجربته هذه على مستوى الأداء التفاعلي، أما في مستوى بناء كل نص فأمر ترجع تجربته إلى الصور المألوفة لبناء القصيدة أو المقطع في الشعر العربي عامة. ولهذا سأشير إلى العناصر التي ارتكز عليها بناء هذه المجموعة تفاعلياً أكثر من العناية بعناصر بناء كل قصيدة من القصائد التسع التي انتظمتها مجموعة تباريح.

في الصفحة الأولى جملة (أضغط فوق ضلوع البوح) وقد تكررت مرتين في الأولى ينفتح المؤشر الألكتروني على نص من ثلاثة مقاطع يضمر فيها معنى أن المدار العتيق الذي سار فيه لم يصل به بعد طول شتات إلا إلى المدار العتيق نفسه. وتنفتح ايقونة (حاشية) على نص عمودي في معنى الرحلة التي لاتدل على طريق، الرحلة التي تكرر نفسها، تبدأ من مدار عتيق وتعود منه اليه بالاوجاع نفسها. وتنفتح (ايقونة) (مكابرة) على نص تفعيلة في معنى أن رحلة المدار العتيق تلك حاصرته بالمنايا والشظايا...وظل يكابر في الرحلة بين يدي أوجاع خلاصه. وتنفتح (ايقونة) (هامش) على نص نثري في معنى أن أوجاع الرحلة في ذاك المدار العتيق لم يصل معها إلى الثمر الناضج لأنه الساكن الأدرد في تلك الرحلة. فالضغط فوق ضلوع البوح أفصح عن رحلة المدار العتيق التي لم يصل منها إلاّ اليها على الرغم من المكابرة والهوامش المطرزة ببعض الأمل ولكنه ساكن أدرد في سلال الثمار !!!ومن ثمة فهذا الجزء من ضلوع البوح هو نص متكامل تتفاعل أجزاؤه ومقاطعه في سياق بناء شعري لنص متكامل.

وحين تلمس بالمؤشر التكرار الثاني لجملة (أضغط فوق ضلوع البوح) ينفتح فضاء الشاشة على نص جديد، هو النص الثاني في مجموعة (تباريح) لأنها تتكون بنائيا من نصين الأول (المدار العتيق) والثاني (يعقوب والوطن المحاصر بالعمى) وهو نص قائم على التناص القرآني، إذ يستوحي الشاعر باسلوب شعري بعض معاني قصة يوسف. وعناصر اللوحة التشكيلية المتفاعلة مع النص ذات ايحاءات تعبيرية تتناسب مع المعاني الفنية والشعرية التي يفصح عنها نص يعقوب ويتضمن (إيقونة) (الهامش) التي تنفتح على نص عمودي في معنى الابحار الذي يأكل بعض رحلته بعضها الآخر؛ فالجرف يسرق الماء والسواقي تشرب المحاجر والمجداف يخنق الموج والمرسى غاف والرمال تلف الصحاري، وكل هذا موصول بمعاني رحلة يعقوب في النص الأصل. ثم تنفتح (ايقونة) (نصيحة) في معنى رحلة الوضوح التي يأكل بعضها بعضا كما يأكل النهر الصافي أسماكه !!! وفي أعلى الشاشة شريط بنص (بلا عجلة...الطيور التي تعشق لاتستحق الجناح) نصيحة أخرى في معنى الرحلة التي لابد منها،

ثم هناك (ايقونة) بنصيحة ونصيحة أخرى في المعنى نفسه. وكل هذا يفصح عن أن النص الثاني (يعقوب) يتكون من مقاطع نصية وأخرى بنائية هي المقاطع ضمن ايقونات (نصيحة + بلاعجلة + الهامش + الرحلة...) ومن ذلك نخلص إلى أن مجموعة تباريح رقمية التي تتكون من تسع قصائد إضافة إلى المقاطع، والجمل الشعرية والنصوص النثرية، إنما تتكون بنائياً من نصين طويلين، وجملة (اضغط فوق ضلوع البوح) المكررة مرتين في الصفحة الأولى، تنفتح أولاً في الأولى على النص الأول وتنفتح في الثانية على النص الثاني. وقد اشتغلها الشاعر بوعي فني خاص، كان حريصا على تكامل المكونات التفاعلية وتقنيات الشاشة وعناصر الاشتغال الألكتروني في انجاز القصيدة التفاعلية.

6- الحركة / النزوع الدرامي:

النص في صورته الأولية (الخام) في القصيدة التفاعلية، أشبه ما يكون بالسيناريو أو المتن الحواري في الفنون الدرامية، وحين يدخل في سياقه التفاعلي في فضاء الشاشة وبين يدي معطيات الحاسوب الآلي ذات الاشتغالات التقنية العالية والحركية والمفاجئة والباعثة على الإدهاش والتأمل، فستبدو الشاشة أشبه بالمسرح، لأن الحركة القائمة على ثنائيات: الظهور والاختفاء وللنصوص والمقاطع والوحات والرسوم والموسيقى والألوان والايقاعات، ثم التناسب بين صور الشعر واللوحات التشكيلية، والمعنى الفني الصادر عن المكونات التفاعلية مقرونا بالمعنى الشعري الصادر عن جمل القصيدة، وأثر المتلقي الجزئي في كل ذلك بما يتيح للمعنى أن يبدو أعمق في تعبيريته وأجدى في أمتاع المتلقي وإثارة حواسه. ((فأداء القصيدة التفاعلية يحيلها إلى عالم مسرحي متحول ينفتح على كل الاحتمالات التي قد تتقاطع في عرضها الدرامي؛ المؤثرات الصوتية مع حركية الحروف، وتتحول قراءة القصيدة إلى حالة تفاعلية في البعدين الحسي والتخييلي للنص الذي يتحول إلى استعارات بصرية ولغز مشرع على اختيارات لانهائية، الأمر الذي يجعل اللغة عالما ديناميكيا متحرراً من ثقل المكان والزمان والمادة وتحيل الكلمات إلى أسراب مع البجع الوحشي المنتشر في فضاء الشبكة اللامتناهي))[14]. حين ينفتح المتلقي على مجموعة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) يلحظ لوحة الرأس الصارخ المكمم والمقيد بها يحول دون صراخه او اطلاق صوته في سياق من فضاء الشاشة الأزرق وإلى يسار (لوحة التمثال/ الرأس الصارخ المكمم) ايقونتان تتضمنان جملة (أضغط فوق ضلوع البوح) مكررة مرتين. وإلى اليمين جملة شعرية هي ايقونة أيضا تتضمن (أيقنت ان الحنظل موت يتكرر) تبدو الشاشة على هذا النحو مسرحاً بخلفية تشكيلية

و (شخصيتين ايقونيتين) حين تضغط على (شخصية) (أضغط فوق ضلوع البوح) الأولى ينفتح لك كلامها متضمناً قصيدة (المدار العتيق) ومقاطع من شعرٍ عمودي وتفعيلي ونصوص نثرية تجود بها (شخصية) (ايقونات): الهامش ونصيحة والمتن ورجوع. وكل واحد – له كلامها ضمن سياقها النصي- في فضاء الشاشة وبحسب دورها، وباشتغال واع من الشاعر الذي اجتهد في بناء نصوص التجربة كلها بناء متماسكا. وحين تضغط بالمؤشر الألكتروني (الماوس) على (ايقونة/ شخصية) (أضغط فوق ضلوع البوح) الثانية ينفتح لك كلامها المتضمن قصيدة (يعقوب العراقي) ومقاطع من شعر عمودي وتفعيلي ونصوص نثرية أخرى تجود بها (ايقونات): الهامش ونصيحة والمتن ورجوع وسواها بحسب دورها. فإذا انتقلت إلى يمين لوحة (الرأس الصارخ المكمم) ستقرأ ايقونة (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) وحين يمر المؤشر على كل كلمة ينفتح نص شعري تكون تلك الكلمة بدايته ومثلها أيقونة (إياك أن تقترف الأمل) باستثمار تقنية بسيطة في الحاسب الآلي. وفي كل هذا يلحظ المشاهد أن فضاء الشاشة مسرح والايقونات شخوص، وما تضمر الايقونة أشبه بكلامها أو حوارها ضمن دورها الذي رسمه الشاعر باستثمار تقنيات الحاسوب. وفي كل هذا يكشف الأداء التفاعلي عن نزوع درامي تجتمع فيه الموسيقى باللوحة والألوان بالاصوات والاصوات باشكال من الأداء الشعري من العمود إلى التفعيلة إلى النص النثري، والوعي الفني لدى الشاعر التقني (مهندس الحاسوب) يجمع بين النزوع الغنائي في النص وموسيقاه المضمرة فيه والمصاحبة له مع النزوع الحركي للعناصر التفاعلية الأخرى، في سياقات نصية وأخرى حالية تؤدي فيها الايقونات دور الشخصية في العرض المسرحي.

ثم أن تعدد الأصوات في بنية القصيدة الصادرة يسهم هو الأخرى في إشاعة شيء من النزوع الدرامي، لأن الصورة الشعرية والمعاني الفنية الصادرة عنها تحيل المتلقي إلى تخيل ما يشبه العرض المسرحي المتخيل الباحث عن العرض أو الأداء التمثيلي، لما تضمره تلك الصور من حالات التباين والتصارع والاختلاف وشيء من التصارع بين الكاتب والواقع بما ينفتح على حوارات تأملية كثيرة، كأنه نص تسهل مسرحته.

7- التناص:

التناص وعي فني تصدر عنه كل تجربة إبداعية، لأنها بالضرورة كانت قد تمثلت تجارب سابقة تمثلاً أفضى بها إلى التميز الأسلوبي، بمعنى أن التناص ضرورة اشتغال فني في

بدايات تجارب كل المبدعين، والذي لايتناص مع غير هو من يبدع نصه من عدم وهذا غير موجود في بني آدم. وفي التجارب الأدبية الحديثة صار التناص جزءاً من مكونات الأداء في بعض الاجناس ومنها القصيدة التفاعلية التي ترتكز عليه بشكل حيوي، لأن بعض بواعثها هو عصر الثقافة المعولمة عصر ثورة المعلوماتية فهي مجلى عصر (الانفوميديا) فيض المعلوماتية الذي من مظاهره تجاور بعض الفنون وتلاحقها في انتاج نص متنوع الروافد ثري المكونات وفي تجربة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) هيمنة لفاعلية التناص بشكل لافت، فاللوحات والموسيقى والشاشة الزرقاء وتقنيات الحاسوب وفاعلية الهندسة الألكترونية وسواها من مكونات تفاعلية كلها يعمل الشاعر على توظيفها، على التناص معها، على البوح شعريا من خلالها، ولايمكن انجاز نص تفاعلي من دونها، بمعنى ليس من نص تفاعلي من دون تناص. فإذا انتقلنا إلى نص (تباريح) في صورته الخطية من دون المكونات التفاعلية فسنجده يرتكز نصيا على التناص، من ذلك أن نص (في مدار عتيق، أجّلت شمسه/ ضوء ذاك النهار/ ...) تحيلك رؤاه واشتغالاته التصويرية والبيانية إلى لغة السياب في كيفيات صياغة المعنى الشعري وطرائق الايحاء به. وكذلك في قصيدة (يعقوب ياأبني المكبل بالظلام/ حتام يغمرك الغمام/ ...) إذ تحيل المتلقي إلى تجربة السياب في (جيكو) غير أنه تناص لاتغيب معه قوة حضور شاعر التباريح وثرائه الفني، رؤية ورؤيا وكيفيات البوح بهما أو التعبير عنهما. أمّا في النص العمود (رحلة التيه) فيصدر عن التناص مع إيليا أبي ماضي في (الطلاسم) إذ يقول مشتاق عباس في تباريحه:

ولقد مشيت وما علمت بانني — أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكن لاأرى لي خطوة — أمشي يمينا وهو محض يساري

إذ يتناص مع إيليا أبي ماضي في قوله مثلا: [15]

جئت لاأعلم من أين ولكني أتيت !!
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت !!
وسأبقى سائراً إن شئت هذا أم أبيت ؟

* * *

إنني جئت وأمضي وأنا لاأعلم..!!

أنا لغز وذهابي كمجيئي طلسم..!!

والذي أوجد هذا اللغز لغز مبهمُ...!!

لاتجادل...ذو الحجى. من قال أني: لست أدري ؟ !!!

فالاسئلة المضمرة في أبيات مشتاق الأربعة مستوحاة في رؤاها وفاعليتها الفلسفيه من بعض طلاسم إيليا، مع خصوصية الأداء والتعبير التي يحفل بها كل نص لوحده. أما التناص مع بعض أي القرآن العظيم فهو الأوسع في تجربة (تباريح) وإلى هذا أشار كل من قرأ هذه التجربة وأفاضوا فيها ضمن مصطلح (القرآنية في القصيدة التفاعلية)[16] الذي يرد في اتجاهين، الأول: كان التضمين أو الاقتباس كما في: (إن الملوك إذا دخلوا قرية افسدوا / وأرضي تنث ملوكا / كان آخر من أورق فيها ملك الموت) إذا اقتبس قوله تعالى: ((قالت: ان الملوك اذا دخلوا قرية أفسدوها)) [النمل/ 34] فالنص في أوله اقتباس وفي باقيه استيحاء مما تبقى من الآية (وجعلوا أعزة أهلها اذلة وكذلك يفعلون). أما الثاني فهو التناص في قصيدة يعقوب: (لاذئب يأكل غربتي / لا جُبّ يغسل من جبيني قحط آلامي) فالتناص مع الآيتين (17+18) من سورة يوسف وألفاظ (ذئب،جب) دالتان في سياقها النصي. وفي قوله (وأعد متكأً لمن يهوى قميصي كي يقل..../ وصاحبي يغفو ولا يدري بان الطير يأكل رأسه..) فالتناص هنا مع الآيات (25+26+27+28) من سورة يوسف. وألفاظ (متكأ + قميص +الطير + رأسه) تحيل في سياقها القرآني إلى سورة يوسف في معجم النص هنا مستوحاة منه. والنص كله في اشتغالاته التعبيرية يصدر عن التناص مع قصة يوسف (عليه السلام) بما بدا فيها الشاعر يستوحي المعنى بالصدور عن المعنى القرآني، ويبث العمق الدلالي لمعجمه بالصدور عن فاعلية المعجم القرآني في (سورة يوسف) وهو تناص أفاد منه الشاعر فنياً وجمالياً في إثراء معانيه الشعرية محتفظاً بسماته الأسلوبية.

ثالثاً: مكونات القصيدة التفاعلية تكنلوجيا

لاتقف قراءة القصيدة التفاعلية عند المكوّن النصي الخطي إنما تصدر عن فهْم المكونات التكنلوجية الأخرى الداخلة في بنائها والمؤثرة في انتاج المعنى الشعري والنص الخطي عبر الكلمة مكون واحد يتفاعل مع مكونات أخرى منها ما يتصل بالتشكيل الصوري من رسوم ولوحات وخطوط، ومنها ما يخص الصوت إلقاءً وأداءً تعبيريا ملتزماً بالثوابت الفنية ومجدداً بحسب الأسلوب، ومنها مايخص اللون في حركته وأبعاده جزءاً من التشكيل التصويري أو

مستقلاً في فضاء الشاشة، ومنها مايخص الحركة التي تتصف بها كل المكونات فالكلمة في فضاء الشاشة غير مستقرة وكذا الألوان والصور والأصوات والروابط التشعبية، فالحركة حيوية مكونات الشاشة، والباعث الفني على حركية المكونات كلها. وفي كل ذلك هناك سبعة مكونات للقصيدة التفاعلية تتفرع عنها العناصر والمكونات الجزئية، وتلك السبعة هي: الكلمة والصورة والصوت واللون والحركة والروابط التشعبية وفضاء الشاشة. ولايتم تلقي هذا الشكل الشعري ورقيا لانه تفاعلي ورقته شاشة الحاسوب، لأن النص متصل بفضائه الألكتروني وصادر عن تفاعل مكوناته فيه وهو لايستغني عن وسيطه ذاك ((فالحاسوب هو الوسيلة الوحيدة لتلقي الأدب التفاعلي الرقمي، مما يتطلب خبرة عملية في مجال البرمجة الرقمية، وتنوعاً في أساليب عرض الواجهات وطرق تسلسل الايقونات فيها انسجاما مع المؤثرات السمعية والمرئية، فضلاً عن دقة الاختيار فيما يتعلق بالكتل اللونية كاللوحات والكتل المنحوتة والخزفيات، وغيرها من النتاجات الفنية))(17) ومن ثمة فمكونات القصيدة التفاعلية إنما تتم قراءتها عبر وسيطها الألكتروني وبمعزل كلي عن صورتها الورقية الأولى لأنها تستمد تكوينها من وسيطها التفاعلي التكنلوجي وتلك المكونات هي:-

1- الكلمة:

تصدر القصيدة في صورتها المألوفة عن وعي الشاعر الفني الجمالي في إعادة خلق الكلمة وبث روح المغايرة والاختلاف والتميز فيها، أما القصيدة التفاعلية فتصدر عن الكلمة متفاعلة مع المكونات الأخرى من إلقاء صوتي وصور ورسوم وخطوط وألوان وحركات وقد اتسعت لأبعاد فضاء الشاشة عبر فاعلية الروابط التشعبية، وهنا يجد المتلقي نفسه يعمل على تأويل الكلمة عبر القراءة في مستويين، الأولى قراءة الكلمة في مستواها النصي-الخطي. والثاني غير منفصل عنه وهو قراءتها عبر تناسبها وفي سياقها التعبيري ضمن وسيطها الألكتروني. ((فلا يمكن أن نتكلم عن أدب تفاعلي أو غير تفاعلي إلا حين تحضر الكلمة، إذ لايوجد الأدب بعيداً عن الكلمة حتى إن اقترنت بعناصر أخرى إلا أن أي عنصر آخر لايمكن أن يغني عنها، وإذا استطعنا الأستغناء عن كل العناصر الأخرى في الأدب فاننا لايمكن أن نستغني عن الكلمة، لأنها هي الأساس))(18) إلا أن السياق الذي يتحكم بدلالة الكلمة ويبث فيها روح المعنى الجديد هو سياقها الألكتروني ومعطيات فضاء الشاشة التقنية، فهي التي تسهم بقوة في منح الكلمة دلالتها الفنية الجديدة، وتكسبها حسها الايقاعي الجديد المضاف، وتوحي لها بالابعاد التأويلية التي تبثها صورها الفنية وتجعل تركيبها منظوراً إليه في

فضاء الشاشة وعبر روابطه التشعبية أولاً، وثانيا عبر المظاهر التركيبية للجملة الخطية، وتجعل بناءها موصولاً بما رسمه الشاعر بوساطة فاعلية الايقونات والروابط والعقد والامكانيات الأخرى التي يتيحها الوسيط الألكتروني، لأنّ الكلمة لديه تبث المعنى انطلاقا منه وبوساطته فهو نبض سياقها وجهات معانيها، وأدراك الشاعر الفني والتكنلوجي لكل ذلك هو ما يجعل معجم القصيدة التفاعلية رقمياً وليس ورقيا لأن الدلالة فيه منوطة بسياقها الجديد، ولاسيما في النص الشعري ومن هنا يمكن أن نقرأ المعجم بوعي مختلف، ولعل المنهج السيميائي هو الفاعل في الكشف والتأويل بين يدي القصيدة التفاعلية، ((ولعل أكثر النظريات اتساقا مع تطبيقات (الأدب التفاعلي) هي نظريات القراءة والتلقي ونقد استجابة القاريء. كما تجد مقولات (باختين) عن الحوارية و (كريستيفا) عن التناص، صدى طيبا في تطبيقات هذا الجنس الأدبي الألكتروني الجديد))[19] وفي تجربة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) نقرأ معجم النص قراءة سيميائية صادرة عن وسطها الألكتروني بدءاً من العنوان ذي الكلمات الخمس، فالأولى تستمد معناها من صفة هي مصطلح تكنلوجي (رقمية) فهي نكرة معرفة بالوصف، ولاتصل منها إلى المعنى مالم يكشف عنه فضاء الشبكة الرقمي، والمتلقي الخالي الذهن من أوليات الأدب التفاعلي لن يدرك المعنى. وفي (لسيرة بعضها أزرق) لاتصل من لفظة (سيرة) إلى معنى إلاّ بالوصف السببي (بعضها أزرق) وهذا يحيل من يحسن معرفة علم الحاسوب إلى المعنى الفني كهذه الجملة الشعرية، مع أن اللون الأزرق موصول بشاشة الحاسوب صلة استقرار وشيوع لافت. بمعنى أن عنوان تجربة مشتاق عباس لايصل منه المتلقي إلى المعنى الشعري إلاّ عن طريق إحاطته بتقنيات الحاسوب وأوليات الأدب التفاعلي.

فإذا انتقل المتلقي إلى الايقونات المحركة لقصائد التجربة التسع ومقاطعها القصيرة، يلحظ أن معنى الجملة يصدر عن فضاء الشاشة كما في ايقونة (أضغط فوق ضلوع البوح) و(أيقنت بان الحنظل موت يتخمر) وايقونات (رجوع+ هامش+ متن+ نصيحة) وغيرها. ويكشف معجم هذه التجربة عن فاعلية السياق التكنلوجي والخيال العلمي المنفتح في إثراء معجم اللغة الشعرية بمعان جديدة وتوجيه التراكيب إلى الايحاء بمعان فنية متعددة لم تكن مألوفة من قبل.

2- الصورة:

ترد الصورة الفنية بوصفها التشكيلي في تجربة تباريح رقمية في مستويات: الأول كانت الصورة فيه خلفية للنص الشعري، جزءاً من فضائه النصي- اتصالاً بالشاشة وليس بنصه الخطي، وهو مستوى بدائي أولي. والثاني كانت الصورة فيه جزءاً حيوياً في خلق المعنى الشعري يصدر عن النص الخطي ويتفاعل معه ويكمله، وهو ما يبرز فيه البعد التفاعلي التصويري للتجربة. والثالث هو ما تترجم فيه اللوحة المعنى الشعري، تبوح معه، تتيح للمتلقي أن يستقبل النص بالصدور عن اللوحة أولاً وأن يستوعبه بالتفاعل معها ثانيا، وهنا يكون الاشتغال التفاعلي للنص ليس عميقا، كما هو في القسم الثاني مثلاً. والرابع ماتكون الصورة فيه عمقا تعبيريا للنص، كما في الصورة المتفاعلة مع مقطع (ولقد مشيت وما علمت بأنني/ أمشي ودربي يقتفي آثاري) حين يرد تفاعل النص مع فضائه التصويري معبراً عن المعنى. والخامس مايتم فيه توظيف خطوط اللوحة وألوانها بشكل تجريدي بالمعنى الشعري، أو للايحاء به، كما في لوحة النص النثري (في قريتي/ بعض من الثمر الضال/ والثمر الناضج/ والثمر القابع في الاغصان / لكن الساكن أدرد). والسادس مايتم فيه إشراك أكثر من نص في لوحة واحدة، أو تخطيط تشكيلي معين، كما في النصوص التي ترد مقاطع في يسار الشاشة، مع نصوص أخرى ترد على شكل شريط بلون اصفر في أسفل الشاشة (ضمن عنوان/ عاجل أو عاجل جداً أو لاداعي للعجلة وما يجيء في سياقها التشكيلي) في هذه الصنياغات من التفاعل يتم توظيف أكثر من نص يتفاعل مع نص تصويري أو صورة أو تخطيط تشكيلي واحد، وهنا غالبا ما يوحي التصوير بأكثر من معنى وينفتح على تأويل كثير، بما يجعل تفاعله مع أكثر من نص أمراً وارداً فنياً وتعبيرياً.

والسابع ما يتم فيه إظهار النص الشعري مدوناً رقمياً في أفق صويري مفتوح، كما في نص (مكابرة) الذي يرد في أوّله: (تحاصرني المنايا والشظايا والهتافات التي ختلت ببابي/ تباغتني / لأفتح التاريخ، ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت أنامله...) فالصورة التي يتفاعل معها النص هنا منظر طبيعي مقتطع من أفق السماء الذي تتخلله غيوم خفيفة، الذي تتوزع في صفاء زرقته قطع من غيوم جهام لامطر فيها، وإمكانية تفاعل النص مع هذا التصوير ليس عميقة، فالنص يبوح بمعاناة ثقيلة ويكشف عن أسس يصنعه المتمرد على الطبيعة والفطرة. أما الصورة فجزء من الطبيعة ومعنى من معاني الفطرة الساكنة الهادئة، وقد بدت خلفية مصنوعة غير متصلة بالنص ولا متفاعلة معه بعمق تأويلي. والثامن ما يتم فيه البوح بالمعنى

الشعري عبر تفاعل تشكيلي بين النص والصورة، كما في نص (يعقوب ياوطني المحاصر بالعمى / من أين لي بقميصي الوتر الذي خاطته لي كفّ النخيل / وأنا الذي تخضرّ في شفتي أهداب الرحيل/ ...).

فالصورة هنا جزء من نبض النص، تمدُّه بالحياة، وتضفي عليه شيئاً من معنى شعري هو يريد قوله، واللوحة هنا تستجيب حتى للنص المقطعي الذي يمرّ في أعلى الشاشة تحت عنوان (عاجل): قامتي تعرف أن الطريق إلى بابها موصدة بالرحيل / وتعلم أنّ البقاء هنا مثل أرجوحة أسلمتْها يداها مع نصين أحدهما متن طويل نسبياً هو (يعقوب) والثاني مقطعي هو (عاجل) وهذا ينسحب إلى نص (تمهل أيها البحر الأعفُّ) والنصوص الثلاثة الأخيرة (إياك أن تقترف الأمل) و(أشجار الزيتون قطعت أوراقها لأن الربيع رحل) وشريط (لاداعي للعجلة) إذا كانت اللوحة تتفاعل تأويلياً مع ايحاءات المعاني الشعرية التي تبثّها تلك النصوص بكثير من التناسب الفني.

3- الصوت:

ذلك الاشتغال الفني الموحي بالتأثير الجمالي والباعث على تأمل النص عبر حاسة السمع وحاسة البصر بل عبر تراسل الحواس لدى المتلقي، فهو إلقاء مباشر وموسيقى متفاعلة مع الإلقاء وأصوات ذات ايحاءات ودلالات تتصل بمعاني النص يتم استثمار صلته التعبيرية بتجربة النص في معنى معين أو بايحاء مقصود أو ممكن. الصوت في القصيدة التفاعلية قرين الكلمة والصورة، قد يرد طبيعياً من إلقاء الشاعر بشكل من الأداء الفني الانشادي الفاعل، وقد يرد نصًّا موسيقياً متفاعلاً من النص الخطي، تفاعل إثراء للمعنى وتأويل له، بما يتيح للمتلقي أن يحسن استقبال النص ويبدع في استشراف معناه. ومطالب شاعر القصيدة بأن يجتهد في استثمار كل الايقاعات الصوتية، استثمار نبض كل الأصوات من صوته الانشادي إلى الموسيقى إلى الأصوات التي تبثّها الطبيعة من رعد وخرير ماء ونزول مطر وهبوب ريح وشدة عصف وإيقاع ساعة أو حركة سيارة أو طائرة وغير ذلك من الأصوات الطبيعية أو المصنوعة، فكل واحد منها لفظ زاخر بالمعنى، ثري فيما يتضمن من ايحاءات، وقدرة الشاعر على توظيف ذلك الصوت منسجماً مع بنية النص ومتفاعلاً مع مكوناته ودالاً في الأداء والتعبير، هي القدرة الفنية الكاشفة عن بعض إبداعه لأن الصوت مكوّن رئيس في القصيدة التفاعلية كونه لغة أداء ومصدر إبداع، وفي تجربة (تباريح رقمية)

اجتهاد فني في سياقات متعددة تم فيها توظيف الصوت بشكل دال و معبر، كما في توظيف النشيد الوطني ليجيء عمقاً صوتياً أولاً و دلالياً ثانياً متنسباً لمعنى النص.

وفي الحياة من مصادر الصوت؛ الطبيعية منها والمصنوعة، ما لا يحصى، وفي تقنيات الحاسوب والتكنلوجيا الهندسية المتصلة بصناعة الصوت قدر هائل من آليات وتقنيات تساعد الشاعر على توظيف الصوت لتغذية فنية النص ولإثراء روح التفاعل، ولا سيما إذا استطاع ضبط حركية الصوت في تناسبها مع النصوص، ايراداً وتكراراً أو استعراضاً والقاءً، لأن (الصوت ليس مجرد خلفية مسموعة للنصوص التفاعلية، بل هو عنصر أساسي فيها، لايمكن الاستغناء عنه إلاّ بالاستغناء عن جزء من المعنى يقدمه هو، ولا يمكن أن يعوّض عن غيابه عنصر آخر أو مكوِّن مجاور))[20] لأن حاسة السمع ذات ذوق مرهف قد لايكون الشاعر مدهش الذوق في التعاطي معه فيعمل على توظيفه أحياناً بشيء من الصنعة الاستعراضية، وفي تجربة (تباريح) ((نجد أن الصوت حاضر بوصفه (ديكوراً) خارجياً، أكثر مما هو حاضر على أنه جزء من النص، وكأن عملية اختيار الصوت حدثت بعد الانتهاء من نظم النصوص، بحيث يتم تركيب كل صوت على قصيدة أو قطعة من المجموعة، وهو ما يجعل الصوت بعيداً جداً عن جوّ النصوص المصاحبة له)) [21] لأن فن الدبلجة قد لايكون فاعلاً دائماً في هذه الصياغات. لأن المكوِّن الصوتي يجعل المتلقي معتمداً على فنية الشاعر في الصياغة والأداء وليس له أن يجتهد في الإضافة إلى ايقاعاته الظاهرة صوتياً شيئاً، سوى أن يقرأ فاعلية المكون الصوتي في بنية النص، وهي فاعلية أداء فني خالص تصدر عن ذائقة السمع لدى الشاعر، كما في المكون المعجمي، غير أن الصوت ذا روافد هائلة لأن مصادر لغته أوسع، ومساحة الإجتهاد فيه مفتوحة.

4- **اللون:**

اللون في القصيدة التفاعلية مكوّن رئيس يتصل بالصورة ولكنه ينفصل عنها حين يجتهد الشاعر في توظيفه فضاءً للنص، أو عمقاً خلفياً للنص المكتوب، سواء أكان ساكناً أم متحركاً على شاشة الحاسوب، والاجتهاد فيه واسع للشاعر، ولكنه نسبي لدى المتلقي، إلاّ إذا اتصل الأمر بالثوابت في دلالة اللون ووظيفته. وما أن يفتح المتلقي تجربة (تباريح) على شاشة الحاسوب حتى يلحظ في الإظهار الأول: العنوان متحركاً في شريط أصفر والعنوان يتحرك فيه أفقياً مكتوباً باللون الأحمر (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) واللونان هنا الأحمر

للعنوان والأصفر للشريط في حركة مستمرة في أعلى الشاشة اختيار دال يتناسب مع حضور العنوان وهيمنته وشمول دلالته لما سيأتي من نصوص التجربة كلها. أما عموم الصفحة فيغلب عليها اللون الأزرق يتوسطها تمثال حجري بأكثر من فكّ سفلي مقيد، تتعدد فيه الأفواه وتتعدد عليها القيود التي جاءت مؤثرة حتى في البصيرة لأن عينيّ التمثال مغمضتان بقسوة المضطر وصوته مكمم بقسوة القيد، ولونه مقيّد بغلبة الرماد والصخر، وفي ما يقوله التمثال أكثر من معنى رغب الشاعر في البوح به، فالتمثال وجه من وجوه الشاعر وهو هنا وجهه الرئيس. وفي لون إيقونة (اضغط فوق ضلوع البوح) ما يتصل بالتمثال الحجري، وما يتفاعل معه، وفي ايقونات (ايقنت بأن الحنظل موت يتخمّر) وما اختاره لها من ألوان ما يناسب صفحة الإظهار الأول، وما يجعل المتلقي معها مطلاً على بعض ما تقوله التجربة التفاعلية هنا.

في مجموعة (تباريح) ثمة ملاحظات تتصل بالمكون اللوني بدا الشاعر فيها موفّقاً في اختيار الألوان التي تستجيب لقدرة النص على التعبير وإمكانية الصورة في الإيحاء بالمعنى الفني، فكان الشاعر في كلّ صفحة إظهار ينتقي الألوان بتناسب مع إيقاع المكوِّنات الأخرى في بناء النص التفاعلي، وهنا نلحظ:

- استدعت المعاني المعبّرة عن مضامين ذات بثّ وجداني حزين وبوح يشي بالأسى، أن تكون الألوان داكنة أو أن تغلب الدُّكنة على حضورها لأن النص يستدعي ذلك في مضامينه وأبعاده التعبيرية.
- لّما كانت الخطوط وألوانها جزءً من كيفية التعبير عن المعنى الفني فقد استثمر فيها الشاعر الألوان اتصالاً بالمعنى أو اسهاماً في البوح به، فعنوان المجموعة مخطوط باللون الأحمر على خلفية زرقاء، وجملة (اضغط فوق ضلوع البوح) مخطوطة باللون الأسود على خلفية داكنة وتأطير يجتمع فيها خطّان واحد أبيض داكن وثانٍ أخضر داكن. والايقونات والروابط غالباً ما يحسن لها اختيار لون الخط بما يجعله معبّراً من جهة، ودالاًّ لدى القراءة البصرية من جهة أخرى.
- الألوان المنتقاة لـ ((خلفيات النصوص والصور والايقونات والروابط) غير منفصلة عن سياق الألوان وايقاعاتها في كلّ صفحة من جهة وفي سائر المجموعة من جهة ثانية.

- عمد الشاعر إلى توظيف الألوان الثقيلة على البصر- في سياقات من نصوص احتاجت إلى تأويل البصيرة، لأن المعنى عندما لايتبدّى من ظاهر اللفظ، ولا من نزعة التفاعل بين المكونات، إنما من الاحساس بايقاع اللون في الإيحاء بالمعنى أو محاولة البوح به.

5- الحركة:

إنّ مصطلح القصيدة التفاعلية يستمد دلالته من الإيحاء بالحركة، ذلك لأنه يشير إلى كثافة العلاقات المتداخلة بين مكونات النص من جهة، وبينها والمتلقي من جهة أخرى، لأنّ (التفاعلية) ترتكز على أربع وظائف هي: التأويل والإبحار والتشكيل والكتابة، وكل وظيفة منها تضمر الحركة جزءًا فاعلاً في كيفيات اشتغال النص، فالتأويل صدور عن حركة المعنى وانفتاحه على التأويل وتعدد القراءات، والإبحار صدور عن فاعلية النص التصويرية من جهة ما يضمره من عمق فني مؤثر في متلقيه وفاعلية المتلقي في الإفادة من التقنيات الألكترونية وما يتضمنه فضاء الشاشة من ممكنات تتيح للمتلقي أن يبحر قارئاً ومنتجاً في آنٍ معاً. والتشكيل صدور عن حركية النص من جهة تراكيبه النصية الخطية ومن جهة بنائه الذي حركة الروابط التشعبية من جهة أخرى. أما الكتابة في القصيدة التفاعلية فممكنة من المتلقي حين تتيح له تقنيات الحاسوب أن يتحرك على فضاء الشاشة وفيه، بالقراءة وبالإضافة وتحريك مكونات النص عبر العقد والروابط التشعبية بشكل تقني فني واعٍ.

والحركة بوصفها مكوناً في القصيدة التفاعلية تؤشر من خلال اتجاهين: الأول الحركة الذاتية المضمرة في بنية النص الخطية في حركية المعنى الشعري كونه ينفعل بها ويثرى بتجلياتها ويتسع للتأويل بها، والمكوّن التصويري دال في هذا الاتجاه وكاشف عن القصد، وكلما كان المتن النصي الخطي ثرياً في مجازاته وانزياحاته وأخيلته ورؤاه كانت حركته الذاتية لافتة للنظر المتلقي، وتتيح للشاعر أن يتفنن واسعاً في اشتغالاته التفاعلية وبالضرورة يتسع الاجتهاد للمتلقي في أن يضيف وينوِّع عند التلقي الألكتروني بين يدي الحاسوب. والثاني تلك الحركة التقنية التي تفاعل فيها المكونات السبعة لانتاج قصيدة تفاعلية، أعني: الكلمة والصورة والصوت واللون والحركة والروابط التشعبية وفضاء الشاشة. وفي تجربة (تباريح) كانت الحركة تفاعلية في مظاهر النص كلّها؛ فعلى مستوى النص الخطي، كانت هناك ثنائية: (الظهور والاختفاء) بدءًا من الجمل الشعرية في الإظهار الأول مروراً بكل نص يتم إظهاره يلقى

المتلقي ايقونات ما أن يؤشّر عليها حتى ينفتح له مقطع شعري، متصل بالنص الرئيس الذي ظهر قبله بشكل أو آخر من أشكال الاتصال، وهو ما جعل التجربة كلّها أقرب ما تكون إلى صورة (قصيدة تفاعلية واحدة). وكانت هناك تقنية (الشريط المتحرك) في أعلى الصفحة حينا وفي أسفلها أحياناً أخرى بحسب حاجة النص إلى الإيحاء بالموضوع، فحين يبالغ في الأسى الذي تهيمن رؤاه على معاني التجربة وتجلياتها يرتفع الشريط المتحرك أعلى الصفحة وحين تقل تلك الهيمنة يجيء أسفل الصفحة وهكذا. وعلى مستوى الصور والرسوم واللوحات والخطوط كانت الحركة تتأرجح بين أن تكون خلفية تقليدية عابرة للنص وبين أن تكون جزءًا فنيًا في بنيته الأدائية وإثرها يتضح مصطلح (التفاعلية). والألوان كانت حركتها ذاتية ضمنية في سياق إيقاع اللون ولم تكن متغيرة على فضاء الشاشة.

وأحسب أن (الحركة) بوصفها مكوِّنًا في القصيدة التفاعلية كانت معلومة الأبعاد واضحة الملامح سهلة القراءة في تجربة (تباريح) وأحسبها في التجارب المقبلة ستكون أبعد مدى وأجلى تاثيرات وأعمق في التجلي عبر حركية النص ومعطياته التفاعلية لسبب ظاهر يتصل بالتطور التقني المدهش في هندسة الحاسوب ونمو التكنلوجيا المتعلقة به، بأشكال غير تقليدية.

6- الروابط التشعبية:

وهي الروافد التقنية التي يستخدمها الشاعر في إظهار صفة التفاعلية إظهاراً حيوياً، ويعنى المتلقي باستخدامها للكشف عن المعنى الفني التفاعلي الذي قصده الشاعر من جهة ولأجل أن يكون هو شارك بصورة أو أخرى في معطيات هذه التجربة من جهة أخرى. ويرتكز العمق التقني في معطياته الألكترونية على وعي الشاعر بالروابط التقنية وذكاء المتلقي في توظيفها، وفي تجربة (تباريح) تم توظيفها بصورها الأولية البسيطة، لم ترقَ إلى مجاراة تجربة (روبرت كاندال) التفاعلية الرائدة والسبب في هذا يرجع إلى أنّ الصورة الورقية الخطية الممكنة لتجربة تباريح مستقرة متكاملة وزادتها المكونات التفاعلية عمقاً فنياً وثراءً جمالياً، غير أن قراءتها بمعزل عن تلك المكونات ممكن جداً من دون أن تفقد فيه عمقها النصي. أما في تجربة (كاندال) فإن الصورة الخطية للنص قاصرة عن التلقي بمعزل عن مكوناتها التفاعلية ولكنها بها تصبح أعمق تعبيراً، وأقوى في استدعاء المتلقي المحيط بتقنيات الحاسوب وممكناته لأن يكون قارئاً ومساهماً في كتابة النص التفاعلي، ولو بصور جزئية أولية، وفي أوجه من

محاولات بسيطة ولكنها تعمِّق تلقِّي القصيدة التفاعلية، ولهذا فقد رأت فاطمة البريكي أن مما يؤخذ على تقنية الروابط التشعبية في تجربة (تباريح) البساطة والتقليدية في التوظيف والفعل التفاعليين ومما يؤخذ عليها ((أنها في بعض الأحيان تميل إلى الصفحة ذاتها مع أنّ فكرة الروابط التشعبية تتعارض مع هذا، إذ أن النص يتشظّى معها إلى عدّة أجزاء، ليجد القارىء نفسه، في كلّ مرةٍ مع نصٍّ جديد، مع كلّ رابط جديد، لا أن يجد نفسه يعود في كلّ مرة إلى النص نفسه، على الرغم من تعدد الروابط، وهذا ماحدث في نص ((قريتي، جفّفي نهرك...)) إذ تميل روابط (أوبة) و(حاشية) و(لا أرغب بنصيحة أخرى) إلى الصفحة نفسها، وكذلك في صفحة (رذاذ من النور/ يزحف في هامة الليل / ...) إذ تحيل أيضاً ثلاثة روابط إلى الصفحة ذاتها. وهذا خلل يجب تداركه في التجارب التفاعلية القادمة))[22].

ولما كانت الروابط التشعبية ايقونات مرقومة مؤطّرة في فضاء الشاشة تؤدي وظائف بنائية وتركيبية في النص التفاعلي الشعري فإن تطوير قوّة حضورها فيه يستدعي التعمّق التقني الصرف في الممكنات التكنلوجية المؤدية إلى توسيع أدائها وتعميق وظائفها في بنية النص، بما يؤدي إلى أن تكون اجتهادات الشاعر عند صناعة النص مقرونة باجتهادات المتلقي عند القراءة، وأنْ تكون مساحة إبداع النص مفتوحة على وعي المتلقي بطرائق غير تقليدية، وهنا فإن تفاعل تقنيات الوعي الهندسي في علم الحاسوب مع الوعي الفني الشعري لدى الشاعر هي ماتبدع القصيدة التفاعلية. وأنّ حركة تلك الروابط عند القراءة تعمق في المتلقي انفتاحا ذهنياً لأجل استقبال النص والاجتهاد في استشراف معانيه الفنية. ومن معاني التفاعل هنا، هذا التكامل الإيجابي بين العلوم الصرفة مثل علم الحاسوب والعلوم الانسانية مثل علم الشعر، الذي تلحظ فيه توظيفاً لعلوم صرفة أخرى وإنسانية أخرى، في إبداع نص جديد، هو مجلى ثقافة معولمة من جهة، ومجلى تفاعل حيوي لمعطيات علوم متعددة من جهة أخرى.

7- فضاءات الشاشة:

فضاء الشاشة هو المكوِّن ذو الطابع المكاني للنص المعاين أولاً والمقروء ثانياً، الذي يستوعب مكونات النص التفاعلي وعناصرها وروابطها كلّها، وحركتها فيه وعليه جزء من لغة تعبيرها الفني كونه الصورة الأحدث والأرقى لمجلى علم الكتابة الألكترونية الذي تجاوز النص إثره المفهوم الخطّي التدويني إلى المفهوم البصري في فهم (النص المُعايَن) فالنص إثره

بحسب سعيد يقطين: ((النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة))[23].

ولما كانت القصيدة التفاعلية لاتصل لمتلقيها بصورتها المعلومة إلاّ من خلال الشاشة بما تضمره من تقنيات وآليات إنجاز ألكتروني، فإن الشاشة لاتعرض النص المكتوب إنما تعلن النص المبرمج الذي تنتقل صورته برامجياً من المكتوب إلى المعاين، بما يبدو البصري فيه فاعلاً بصرياً ينتقل بالبصر إلى البصيرة وبالرؤية إلى الرؤيا وبالحلم إلى الاستشراف.

((إنّ القراءة عملية خطّيةعمودية. أما المعاينة فهي قراءة أخرى لأنها تعتمد الترحال الأفقي في جسد البنيات النصية أو العقد عن طريق الروابط التي تجعلنا نتحرك في فضاء النص، يضاف إلى ذلك أنّ النص المعاين يمكنه أن يستوعب الصوت والصورة على خلاف النص المقروء الذي يمكن أن يصاحبه شريط صوتي، كما وجدنا في بعض التجارب الشعرية، لكننا كنّا في هذه الحالة أمام نصّين شبه مستقلين عن بعضهما. أما مع النص المعاين فنجد الروابط التي تمكننا من الانتقال من الصوتي إلى الصوري بكيفية دينامية حية)).[24]

والشاشة في الحاسوب هي مجلى القصيدة التفاعلية، فهي مكوّنها الذي لاتكون بمعزل عنه، إذ أنها تتميز حتى من الكتاب الألكتروني الذي فيه بعض تقنيات الشاشة وأعمق صفات القراءة الخطية وليس التفاعلية.

ولما كانت الشاشة في الحاسوب تضمر المعرفة المعلوماتية وتتضمن عناصر الوعي التقني الذي يحرّك الروابط والعقد باتجاه التفاعل لإظهار نص ابداعي صادر من فنية ذلك التفاعل فقد تميّزت شاشة الحاسوب من شاشة الكتاب الألكتروني بأنها مكوّن في القصيدة وليست عارضاً متطوّراً من العارض الورقي فقط. فضلاً عن أنّ المكونات الأخرى لاتتفاعل إلاّ بفاعلية ممكنات الشاشة الألكترونية؛ فالكلمة لاتفصح إلاّ من خلالها والصورة لاتعبّرإلاّ عبر تقنياتها والصوت بأنواعه لايصل إلاّ بعوارضها الصوتية، واللون لايتضح ايقاعه أو تدرّجاته اللونية وسائر أشكال تفاعله إلاّ من خلالها والحركة لاتُعاين إلاّ على مساحتها ومن خلال أبعادها، والروابط التشعبية لاتشتغل موزّعة ألكترونياً وبوعي تقني فنّي إلاّعليها، فهي المكوّن الحاضن المميز لشكل القصيدة التفاعلية.

والحاسوب بمجلاه أعني الشاشة وسيط يخلق ويبتكر، والشاشة ليست مساحة عرض أو سطحاً للتدوين الخطي الأفقي، هي الوجه واللسان اللذان يفصحان عن القصيدة

التفاعلية وينشدانها، ويبرعـان في إلقائهـا بادهـاش كبـير، ومـع اتصـال الحاسـوب بالفضـاء الشبكي فإنّ لسان حال الشاشة يصبح فضاءً متعدد العوالم متسع الفضاءات متشعّب العناصر والمكونات، يضمر من الممكنات ما يجعل القصيدة التفاعلية غداً ذات إضافات متطـورة عـن اليوم، هي مكوّن ذو آفاق مستقبلية لانشغال تقنياتها بالراهن المستجد مفتوحـاً عـلى ممكنـات مستقبلية أكثر إدهاشاً، فالقصيدة التفاعلية التي تبدأ بالكلمة مكوناً أولياً لا تقف عنـد فضـاء الشاشة إنما تتسع من خلاله.

الهوامش

1- القصيدة الرقمية، مرح البقاعي، وتنظر على الرابط:

Bttp: // www. Himag. com / artica/ es / art 8. cfm ? topicld = 8 aid = 333.

2- مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، ص .77

3- آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلومات، حسام الخطيب ورمضان بسكاويسي، ص.50

4- مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، ص .28

5- نفســــــه، ص .29

6- النص المترابط، سعيد يقكين، ص .30

7- نفســــــه، ص .29

8- القراءة التفاعلية، ادريس بلميح، ص .6

9- مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، ص.10

10- ينظر كتاب، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، د. بكري الشيخ أمين، ص 150 – 161.

11- معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، ص .367

12- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، د. بكري الشيخ أمين، ص 178-.197

13- عصر الصورة/ السلبيات والايجابيات، د. شاكر عبد الحميد، ص .192

14- عصر الوسيط ؟ أبجدية الإيقونة، د. عادل نذير، ص .109

15- طلاسم ايليا أبي ماضي، رؤية نقدية، عبد الجبار بجاي الزهوي، ص 21 + .44

16- ينظر في هذا الدراسات الآتية، المدونة الرقمية، د. حسن الأسدي، ص93-98.، ومقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، د. أمجد حميد، ص 63-73، والريادة الزرقاء، إعداد وتقديم، ناظم السعود، ص 244-.250

17- مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، د. أمجد حميد، ص .115

18- الكتابة والتكنلوجيا، فاطمة البريكي، ص .128

19- مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، ص 144-.145

20- الكتابة والتكنلوجيا، فاطمة البريكي، ص 131.

21- نفســـــه، ص.131

22- نفســـــه، ص .136

23- انفتاح النص الروائي: النص والسياق، سعيد يقطين، ص.32

24- النص المترابط، سعيد يقطين، ص 131.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

- آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، حسام الخطيب و رمضان بسطاويسي، دار الفكر، دمشق، 2001.
- انفتاح النص الروائي / النص والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2004.
- البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)، بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 2003.
- الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر، أسامة عانوتي، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1970.
- الريادة الزرقاء – دراسات في الشعر التفاعلي، إعداد، ناظم السعود، مطبعة الزوراء، العراق، 2008.
- عصر الصورة، السلبيات والايجابيات، د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، عدد (311)، الكويت، 2005.
- عصر الوسيط، أبجدية الإيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، د. عادل نذير، مطبعة الزوراء، العراق – بغداد، 2009.
- القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ادريس بلميح، دار توبقال للنشر / ط1، المغرب، 2000.
- الكتابة والتكنلوجيا، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2008.
- مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2006.
- المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل – المجال – التعالق، د. حسن الأسدي، مطبعة الزوراء، العراق – بغداد، 2009.

- مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، د. أمجد حميد، مطبعة الزوراء، ط1 / بغداد، 2009.

- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة عربية رقمية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2008.

خلاصات ختام

تاتي هذه الدراسة بوصفها، قراءة في النقد الحديث، جهد كاتبها في الاخذ بوجهي القراءة النقدية: التنظير والاجراء، وقد تواصل في الكشف عن اشكال التعبير وأشكال الأداء في القصيد العربية الحديثة والمعاصرة، وقد أشارت هذه الدراسة الى جملة من الحقائق النقدية، اوجزت في بعضها وفصلت؛ تنظيرا واجراءا في بعضها الاخر، ويمكن الاشارة اليها في خلال ماياتي:

* أشكال التعبير الشعري تتوزع على اتجاهين أولهما: التعبير بالشكل. وثانيهما: شكل التعبير. وفي التعبير بالشكل عناية بالغة: بالمحتوى، بالأبعاد المضمونية، بما يقال؛ بمعنى حضور نزعة التوظيف المباشر، بما يؤدي الى ازدهار التوجيه. وقلة الابداع الفني الخالص وفي شكل التعبير عناية بالغة، بكيفية القول، بطرائق الانزياح، بالنأي عن التقليد، بالاجتهاد في اجتراح الاساليب، وهو ما يصدر عن تجارب ذات خصوصة في الابداع الشعري الاستثنائي.

*الشعر أداء والشكل فن، الشعر معنى موضوعي في حال الأداء، ومعنى شعري في حال الشكل، الشعر بوصفه أداءً شائع مطروح في القلوب؛ يعرفه الأمي فطرةً، والمتعلم؛ فطرةً أو صنعة. والقروي والحضري، والعاقل وشبه العاقل، كلنا متصل بالشعر، بنوع من نسب: مضمر أو معلن كما قال بذلك الأولون. غير أن الشاعر الحقيقي هو ذلك القلب الشفاف المدرك لكيفية إبداع شكل شعري بين يدي كل تجربة يعيشها في الحياة، وينزع للتعبير عنها شعرا. وحين يكون مبدعا للأشكال عند التعبير عن تجاربه شعرا، إبداعاً يجعل الآخر المتلقي يشعر به شكلاً بمعنى: معنى، ومعنى: بمعنى شكل. عند ذلك يكون منجزه قصيدة استثنائية. فالشعر تغيّرٌ في الأشكال، سفر في إبداع أشكال متجددة، لأن الأداء فيه واحد ولكن الأشكال فيه تتغيّر، فكل قصيدة أداء في الشعر، ولكن لكل قصيدة استثنائية شكل مختلف يظهر أثره عند من سيقلده.

*شكل الأداء إبداع أما الأداء بالشكل فتقليد، وفي التجارب الشعرية المعاصرة في اشكال الأداء الخمسة (العمود والحر والنثر وقصيدة شعروالرقمية) تصدر مجامع شعرية كثيرة؛ المتميز منها ما يصدر عن تمثل شكل في الأداء هو قصيدة واحدة وسائر القصائد تجليات له، أو عن نص واحد تتبدّى عن فنيته النصوص الأخرى، ويندر أو يتعذر الجمع بين أشكال في الأداء الشعري متعددة في مجموعة شعرية واحدة، إلاّ إذا كانت تجربة ذات أبعاد غير قصيرة في الزمان والمكان هي المجموعة الشعرية لشاعرها. وقد يقرأ المتلقي مجاميع شعرية كثيرة هي في واقعها الصياغي اداء بالشكل الشعري، يحسن شعراؤها تقليد أشكال أداء معروفة للشعراء الكبار. وإنْ أوضح صورة للأداء بالشكل الشعري ما نلحظه في الشعر العربي القديم.

*لما كانت القراءة فنا ابداعيا كاشفا عن تجليات تجربة الاخر في هذا الحقل الابداعي او ذاك، فان فنية ذلك الفعل وادبية معطياته نسبية من جهة الحكم او المعيارية بسبب ذاتية الانا القارئة: وهي شكل متواصل القيمة والاثر بتواصل القراءة وتعدد القراء او المناهج القرائية وتعدد زوايا النظر في الاثر اوالنص الابداعي المقروء ولذا كان تعددالقراءات في النص الواحد دليلا على حيوية الاثر او النص، بما يبثة من معان او تجليات تستعدي القراءة؛ ودليلا ايضا على حيوية القاريء او المتلقي بما يكشف عنه من فاعلية في قراءة النص وتاشير معطياته الابداعية او قيمة الفنية.

* تقوم العملية النقدية الواعية على ثلاثة مرتكزات هي: القراءة والمنهج والمصطلحات. تقوم على ثلاثة علوم هي: علم القراءة وعلم المنهج وعلم المصطلح. وهدفها الكشف عن خصائص تجربة العمل الإبداعي في عناصر تكوّنها وكيفية التكوّن، وفي مفردات بنائها وكيفية البناء، وفي إظهار قيم الابداع واشاعتها وليس إشاعة التقليد، لانها تتعّمقُ لكل تجربة إبداعية ما يؤدي إلى الكشف عن خصائصها الأستثنائية، هي تجتهد في التقييم تجتهد في استشراف المعنى، كونه مستقبل القراءة، وكون العملية النقدية مستقبل الإبداع، لانها تجتهد

في التأمل وتبدع في التأويل وتخلص إلى الاستشراف عبر حوار مثمر بين كيفيـة في الابداع وكيفية نقدية منهجية في استشرافه، على نحو استثنائي.

مرتكزات العملية النقدية الثلاثة: القراءة والمنهج والمصطلح. لاسبيل للفصـل بينهـا على مستوى الإجراء، وان الضرورة الكشفية على مستوى التنظير هي التي استدعت الفصـل مجازا لغرض العرض وتحديد الكيفية ومنهجها وآلياتها تنظيريا. أما اذا اتجه الوعي النقـدي إلى مستوى الإجراء بين يدي النص فإن التكامل بين هذه المرتكزات الثلاثة هو مايصل بالعمليـة النقدية إلى نجاحها الممكن. فالعملية النقدية علم في اتجاه مرتكزاتها بأصولها وفروعها إلى جهة واحدة هي عمل إبداعي معين. وهي فن في اتجاه الذائقة النقدية، فهـما واسـتيعابا وتـأويلاً إلى الاحاطة بخصائص النبض الفني للتجربة الجمالية في هذا العمل أوذاك. والجمـعُ بـين علميـة العملية النقدية وفنيتها في اتجاه التعامل مع التجارب الابداعية ومحاورتها هو ما يخلص بهـا إلى نتائج مثمرة

* النقد التكاملي صورة الشكل النقدي الذي اجتهد فيه مريدوه. فبلـوروه منهجـا لـه مفهومه واسسه العامة التي تستجيب لقراءة عـدد هائـل مـن النصـوص والاثـار الابداعية،وبخاصة ان تلك الاسس متشابكة في التنظير والاجراء. ثم ان اصحاب هذا المنهج في النقد العربي الحديث، يصدرون فيه عن مقومات مـن تجربـة نقديـة تستجيب لخصوصية النص العربي ويرى فيها اصحاب النظر الاكـاديمي خاصـة مقبولية مؤثرة.

* قصيدة الاداء الموضوعي، شكل في تعبير المعنى الموضوعي اكثر منه في تعبير المعنـى الشعري، بسبب هيمنة التوجه المقصود، والقصد المسبق، والنظر العقـلي، ويمثـل مايعرف بـ (شعر الحكمة) انموذجا عالياً في هذا الاتجاه، ثم ان هذا الشـكل نمـط تعليمي والمنظومات التعليمية التوجيهيـة اضـعف اشكاله والحكمـة والموضـوع المسبق او القصيدةالموجهة اوضح تجلياته، وهـو مـا هـو متفـق عليـة مـن المعـاني والافكار والمعطيات، ولذلك كانـت قصـيدة الاداء الموضـوعي قصـيدة خطابيـة انفعالية غير فاعلة!!!

* في قصيدة الأداء الموضوعي شيء من افتعال وشيء من فن مفتعل، وصياغة لطيفة ومقدرة ألطف على استمالة المتلقي إلى قصد القائل عبر كيفية القول، إيقاعاً وبناءً وتصويرا. وهنا تظهر النزعة العقلية والمعاني الموضوعية المباشرة والتصوير الذي يجري مع الواقع أكثر مما يجري الواقع فيه، التصوير الذي يكرّس الممكن ولا يقرب البعيد إلا نمطيا. وقد أجتهد في هذا النمط (قصيدة الأداء الموضوعي) الشعراء – النقاد والفلاسفة – الشعراء ورجال الدين – الشعراء والأمراء الشعراء والشعراء التقليديون والشعراء المصنوعون، ولكن هذا النمط غير موجود إلاّ لمّا عند الشعراء الحقيقين؛ الشعراء/ المدارس على قلتهم. ولما شاع توظيف الأداء الشعري في أغلب مناحي الحياة. كما شاع قول النظم الشعري بين الفلاسفة والفقهاء والعلماء والحكماء وعموم المثقفين. كما شاع إدعاء الشعر من مثقفين، لا ملكة لهم ولا موهبة فيهم تفصح عن عبقرية شعرية فقد شاع نمط قصيدة الأداء الموضوعي حتى بدت الوافد الأبرز والاعمق في التأثير في الذائقة العربية. ومن معطياتها: القول بتعريف جامع مانع للشعر. والقول بمعان شعرية وألفاظ شعرية في آن معا. والقول بصفات شعرية خاصة تنطبق على طبقات من الموصوفين، كل بحسب واقعه ومرتبته وتحديد أساليب الايقاع وطرائق البناء والفصل بين اللفظ والمعنى والقول بمقومات جامعة مانعة للشعرية العربية، مَنْ أخذ بها نجَى شعريا، ومن تخلّف عنها هوى وغرق في رمال لاحياة للشعر فيها...!!! وهو ما أفضى بالنتيجة إلى القول بثبوت محددات الشكل الشعري والتعبير الشعري أيضا. وكل ذلك نسبي في صوابه ثبت تعذّر الأخذ به ولا سيما في الشعر بمعناه الإبداعي. في قصيدة الأداء الفني يبتكر الشعر بعض مكوناته، وتستعيد تعبيريته كثيرا من فاعليتها في ذائقة المتلقي، وفي التأثير في الحياة عامة، لاشتغال الشاعر بإبداع المعنى الشعري عبر كيفيات فنية في الايقاع والتصوير والبناء، بما يجيء المعنى فيها صادراً عنها من دون غلبة لنزعة التوظيف الموضوعي ولا تجريدية صارخة في تغييب الدلالة، هنا يشعر المتلقي بخصوصية الشاعر فنيا

عبر الأحساس بان ما أتى به لم يكن غيره ليستطيع الأتيان به، فهو شاعر من جهة القدرة على الشعور بالمعنى الفني متبديا إلى المتلقي عبر صياغات غير تقليدية لبنيات فنية في التعبير عن المعنى الشعري، صياغات يصدر المعنى عنها قبل أن تكون هي موظفة بقصدية مفتعلة لأنتاج المعنى. وهنا نلحظ (السهل الممتنع) في الشعر العربي يرد ضمن هذا الاتجاه كما يرد كل الشعر المؤسس لعناصر قراءته، والموجّه لفاعلية تأثيره ويدخل بدرجة أقل ذلك النمط الشعري الموجّه الذي وظّفه شعراؤه لغايات موضوعية ارضاءً لرغبات أمير وليس حبيبا، أو تمثيلاً لتوجّه عقائدي معين يرضاه الشاعر، بغض النظر عن كونه معتنقا إياه.

* تمثل قصيدة الاداء الفنية الصورة الابداعية لمعيارية عناصر الاداء الشعري المتمثلة بدءا بـ(عمود الشعر) في صورته القديمة لدى الجرجاني والمتمثلة حاضرا باساليب تفعيل مكونات الاداء الشعري عبر قواعدها واسسها واساليبها القديمة ولكن بايحاء جديد وبروح جديد ايضا، بمعنى ان شعراء الحداثة في القرن العشرين قد نفخوا من ارواحهم في الشكل الشعري القديم فجاء اداء شعريا مفعما بالحس الفني والبث الوجداني المتصف بالعمق الجمالي احيانا، ويمثل عبد الله البردوني انموذجا لافتا للنظر في بعض تجربته الشعرية ضمن سياق قصيدة الاداء الفني في الشعر العربي الحديث.

* قصيدة الاداء الجمالي انفعال باللحظة الراهنة.. انفعال يوحي باستشراف الاتي ولذا جاء انفعالها فاعلا بعمق ومعبرا باستثناء وربما بتجاوز وبعد عن التقليد باجتراح افاق الجديدة لحياة المعنى الشعري وحيوته وبانفصاله الدال المعبر عن مواضعات المعنى الموضوعي وهو حال يكشف الشعرية ويمنحها عمقا ولذلك شاعت قصيدة الاداء الجمالي لدى شعراء حرجين استثائيين فاعلين في الراهن والاتي، وكان نصهم الابداعي مقترحاً افاقه بعمق خاليا" من التقليد، يحتقب الجمالي لذاته وبذاته من دون تاثير قياسات الاخر فيه، بمعنى ان الجمالي فيه ابداع فاعل يؤثر في

الاخر الذي يصعب عليه الارتقاء اليـه مـن دون ان يقـع في معطياتـه متـاثرا بـه، فالجمالي ابداع منفرد فاعل له روحه الخاصة التي يدور المتاثرون بها في هالاتها ...

* أما حركة قصيدة الشعر، فقد أضافت للشعرية العربية المعاصرة عمقا فنيـا واتجاهـا فنيا حينا وجماليا حينا اخر، بـدءاً مـن نماذجهـا العاليـة عنـد نـزار قبـاني ومحمـود درويش وعبدالله البردوني وسعدي يوسف ومظفر النـواب وأحمـد مطـر، ولـيس انتهاءً بجيلها الراهن الذي كرسها اتجاها شعريا عربيـا وهـو جيـل مـن الشـعراء الشباب انطلاقا من منتصف التسعينات إلى اليوم، وأخـص مـنهم: بسـام صـالح مهدي وعارف السـاعدي وأحمـد بخيـت ومحمـد البغـدادي وحسـين القاصـد، وغيرهم...؟؟ خلاصة مايمكن عدّه إضافة حتى اليوم أنها؛ أظهـرت نماذجهـا أن الإبداع الشعري شكل في الأداء، قد تتكـرر فيـه العنـاصر والمكونـات أو الهيكـل العام ومقوماته لكن إبداع المعنى الشعري جار بحيوية كالنهر الذي يتبدى في كـل مكان للبصر على أنه ماء، ولكنه مختلف في البصيرة لسبب بسيط أنـه جـار ولهـذا تنوعت التجارب وتباينت الاشكال على الرغم من شيوع (هيكل عمـود الشـعر) في صورته التقليدية، غير انها في كل قصيدة أظهرت شكلاً يمثـل تلـك القصـيدة ليس غير. وهو ما يحيل المتلقي المعاصر إلى مسألة أن صورة الشـعر الصـادرة عـن ألوان اللفظ العربي ومسـاحاته وأبعادهـا ودرجاتـه وتباينهـا تلـك الصـورة هـي ماترسمه شعرية العمود في هيكل الشطرين وعلى التجاوز في هيكـل السـطر مـن الشعر الحر، أما قصيدة النثر فشأن مختلف لا ينتسب لهذه الشعرية قدر صدور عن أنموذج ابداعي للنص الفني غير التقليدي في نماذج فاعلة في الـتراث، في الخطـب والرسـائل والأقـوال والحكـم والوصـايا والمقامـات والمنامـات والنثـر الصـوفي والأدعية الدينية وغيرها مما يكون النص النثري فيها بانيا شكلا إبـداعيا يرقـى إلى الشعر في رؤاه وما هو بشعر، ويحفظ من الشعرية التـي فيـه بمعـان فنيـة لايحسـن الشعر التعبير عنها فهي إبداع من شأن نص نثري. ولهذا فإن القائلين اليوم بوجود جنس أدبي جديد هو (النص العابر للاجناس) يذهب بهم واقع الـنص المـدروس

إلى هذا النمط من (النص الفني) الذي ليس هو من الشعر بقدر ما هو نص نثري فني يحفل بثراء شعري غير تقليدي، ولكنه لايحفل بخصوصية الشعرية العربية المتصلة بنبض اللغة وروحها، وهو ما يحسب للنص لاعليه. صار المتلقي العربي ينظر إلى خصوصية الشعر العربي بعين ذات رؤيتين: الأول رؤية الهيكل التقليدي الذي يستمد ملامحه من الشعر العربي القديم وصولاً إلى اليوم تلك الملامح النابضة بحياة جديدة في كل مكوناتها القارة: من المعجم وخصوصيته إلى الايقاع وجماليته إلى التصوير وأسلوبيته إلى التركيب ودلالاته إلى البناء وكيفياته، وكل ذلك في شكل من التناسب الذي يكتمل فيه المكوّن بالنص إذ لاسبيل إلى الفصل عند الرؤية ولكننا نشير الآن ليس فصلاً إنما لغرض تراتبية القراءة وما تقتضيه فقط. والثانية رؤية الشكل الشعري هذا اللون المنفتح على التعدد، الذي تكتسب كل قصيدة غير تقليدية اثره خصوصيتها فهو أشبه بالروح منه بالجسد، يتفنن من خلاله الشعراء في إظهار تجاربهم على وفق أشكال غير مقيدة بتصورات مصنوعة، ولا باليات حسن اتباع، كأنهم يتركون لأرواحهم الشعرية أن تختطّ للقصيدة رؤيتها بين يدي كل تجربة إحساسا منهم أنها تجربة غير مكررة ومن ثمة فالتعبير عنها بشكل من قصيدة غير مكررة، هناك الشكل يتعمق لكل تجربة بما يناسبها ويفصح عنها. وهو ما أدّى على نحو منظور إلى تباين أساليب شعراء قصيدة من جهة وإلى اشعار المتلقي بان هناك نمطا من شكل شعري مختلف أخذ يتسع في مجراه ويؤثر في طروحاته، على الرغم من تشابه هيكلياً مع النظرة البصيرية العامة للقصيدة العربية. لكنه متميز بخصوصيته منفرد باشكاله.

* أما مستقبل قصيدة الشعر فهو مشابه لمستقبل أي تطور فني، وهو الوقوع في دائرة التقليد، وفي المستقبل القريب ستتضح ملامحها وخصائصها وأساليب شعرائها وسيظهر جيل يحسن تقليدها، على وفق صياغات كثيرة، ربما نلحظ اليوم بعض إشارات له. غير أضافته اليوم للشعرية العربية حيوية لاتصالها بنبض اللغة

وطبيعتها الايقاعية وخصوصيتها التركيبية الدلالية وهو ما سأجتهد في الكشف عنه عبر التطبيق النقدي.

* أما قصيدة النثر فهي، جنس إبداعي مستقل، تفيض تجاربه الاستثنائية بطفولة المعنى وتزخر بشعرية الإيجاز، وشعرية التصوير، وخصوصية الإيقاع النثري، والاستيحاء الفني لشعرية الكلام اليومي، واستلهام تجلياته بطفولة كلام خاص حتى احتفل بها كتّابها ومريدوها – بسبب من ذلك – فعدّوها تطويراً في فن الشعر، مع أنها إضافة نوعية لفنون الأدب أخذت من بعض خصائص الشعر أكثر مما استلهمت من الفنون الأخرى. واصطلاح (قصيدة النثر) مجاز في هذه الإضافة، تواضع على الأخذ به سائر كتابها وأكثر المتلقين حتى شاع في الدلالة على هذا الجنس الكتابي، فهو اصطلاح له معنيان معنى حقيقي في الدلالة على فن الشعر بنوعيه الموزون المقفى والموزون بحرية التفعيلة. ومعنى مجازي في الدلالة على جنس أدبي جديد مؤثر صار شائعاً، لافتاً في حضوره، ذلك أن مصطلح (قصيدة) ومصطلح (شعر) غالباً ما لا يتحقق في الموزون المقفى ولا في التفعيلة، فالشعر التعليمي الموزون المقفى لايعده الذوق الفني السليم شعراً إنما هو نظم مصنوع بعقلية تقنية تعمل على توظيف عناصر الصناعة الشعرية لإنتاج أعمال لاتمت للشعر بصلة روح ولا بهاجس محبة، وهذا ينسحب على كل نظم تقليدي اتباعي بارد لا إبداع فيه ولا فاعلية تأثير تصدر عنه، سواء منه العمودي المقفى أو التفعيلة مما يقع في اتجاه الأداء بالشكل الصناعي أو النظم الاتباعي الذي له في جنس قصيدة النثر حضور غالب أيضاً تأتّى من فَهْم غير إبداعي لهذا النمط الكتابي ومن استسهال لنماذج السهل الممتنع فيه، مما قرأته هذه الدراسة في اتجاه الأداء بالشكل الصناعي أيضاً، والنقد معني بالكشف عنه وقبله بقراءة تجارب أشكال الأداء الإبداعي.

* في أشكال الأداء الفني ثمة تجارب في إبداع المعنى الفني على نحو كانت التحققات النصية فيها تضيف إلى جنس النص لوناً جديداً، وتفصح عن سمات موصولة به،

سمات جديدة، مغايرة، تتيح للقراءة النقدية أن تكشف عن تلك الخصائص المائزة التي ينفرد بها هذا الجنس أداءًا، وتميز تجربة هذا الكاتب أو ذاك أسلوبياً ؛ وفي دراسة سوزان برنار الشهيرة، ذلك الكشف عمّا يميز جنس قصيدة النثر وتمثل في الصفات الرئيسة التي كشفتها وظلت متداولة إلى اليوم وهي: الإيجاز أو الوحدة العضوية والكثافة والتوهج،، كما كشفت عمّا يميز تجارب شخصية لرموز من كتابها. وفي قصيدة النثر العربية معنيون اليوم بإضاءة مقومات قصيدة النثر ولو في كل اتجاه منها على جهة، لأن القول بمقومات عامة شبه شاملة كما في العمود أو التفعيلة أو القصة القصيرة أو الرواية أمر إشكالي. وأحسب أن ما هو في متناول الذاكرة النقدية اليوم تجارب كتابها الّذين أبدعوا ضمن أشكال الأداء وليس الأداء بالشكل. وفي تجارب: عباس بيضون والماغوط وأنسي الحاج وتوفيق صايغ وسليم بركات وطالب عبد العزيز وغيرهم قليل ما يشير إلى هذا القصد ويكشف عنه.

* وقد اجتهدت الدراسة في قراءة عناصر أشكال الأداء التي أضاف عبرها الكتاب إلى خصائص المتن سمات جديدة فكانت العناية بالرؤيا والأشراق الصوفي والشاعرية والايجاز وانزياحات الخيال المتوهج والإيحاء وعناصر أخرى. صدر الكتاب عن تمثّلها فجاءت نصوصهم مفعمة بالمغايرة والاضافة. والنص الذي يضمر الاضافة أو يتضمنها هو ما ينبغي أن يكون محط القراءة وأنيسها وفي تجارب التسعينيين ما يلفت النظر ويستدعي قراءات متأملة جادة.

* أثار الأداء بالشكل المقصود اتباعياً في قصيدة النثر حفيظة المتلقي والمتلقي الناقد، فقاد ذلك إلى سوء فَهْم النص، وضعف تلقيه، وحسبه بعضهم على أجناس أخرى، وعدّه آخرون نمطاً من كتابة الخاطرة العابرة أو النص الارتجالي اليوم الذي لايضمر معنى عميقاً، وكل ذلك ناظر إلى الكتابات المصنوعة في جنس قصيدة النثر من جهة وإلى الاشتغال المجاني غير المتأمل من لدن بعض المتأدبين من جهة أخرى، فشاع استنساخ قصيدة النثر والكتابة بالاتباع والإفادة من التجارب

الأجنبية عبر الترجمة أو (السرقة بالترجمة) وهي ظاهرة ظهرت بقوة بدءًا من جماعة الديوان حين أقدم عبد الرحمن شكري على ترجمة قصائد معينة لشعراء انكليز خاصة وادّعاء صدورها عنه. ثم شاع هذا بعد ذلك بدرجة أو بأخرى مع شعراء التفعيلة إذ لها صدى في شعر السياب مثلا ولها حضور من نصوص كثيرة في شعر أدونيس وفي نصوصه النثرية (قصائد نثر) وفي هذه المرحلة انتقلت إلى المتن النقدي أيضاً وبقوة أكبر وحضور أوسع، وقد أفاض المعاصرون في دراسة (السرقة بالترجمة) ضمن مفهوم التناص والدراسات المقارنة واتجاهات التأثّر والتأثير ومعطيات ثقافة العولمة. وفي كل ذلك فإنّ عناصر الأداء بالشكل منها المستورد الذي يتركز في (الترجمة) وما يتفرع عنها من: تناص وتلاص وتأثر واستنساخ. ومنها الصادر عن أصالة تجارب عربية راهنة أو ماضية فجاء استيحاؤها عبر عناصر لافتة كالتصوير والايقاع الدلالي والنزوع الحكائي وقوالب الأسطر واشتغالاتها العابرة واتباع فاعلية النصوص المتفوقة وغيرها. وفي كل ذلك كان جنس قصيدة النثر بوصفه الفني الابداعي ضحية الاشتغالات الباردة التي لاجديد فيها يميز كيفية كتابتها أو يصلها بجنسها الإبداعي بشكل مؤثر.

* حرية الوعي الفني في إبداع الجديد، والقول المحدث في التعبير عن العصر المحدث، والأداء بالإضافة تعبيراً عن عصر لايكرر الوعي فيه نفسه إلاّ قليلا، والنزوع التطويري والتوق إلى التجديد، والتعبير عن الراهن والمعاصر بخطاب من بين يديه وليس من الماضي، والبحث الدائم عن الإضافة بالإيجاد أكثر من التعامل بالموجود فقط، وكأن الوعي الفني دائم البحث في المكان عن أبعاد إضافية وفي الزمان أيضاً ثم في سائر اشتغالاته، إذ صار الإنسان ينزع إلى التطور والتطوير والتجدد والتجديد؛ هو على قلق دائم يهرب من الساكن ويغامر بتحريك المتحرك، على قلق ليس لأن الريح تحته إنما هو يضع رياحه ويصرِّفها أنّى شاء، هو سكون بالمغامرة الفنية والعقلية، وبسبب من ذلك كله، ومن غيره مما تحيط به

النصوص والاضافات والعلوم والابداعات ولا تؤديه الصفات النقدية، فقد كان متوقعاً جداً وطبيعياً مألوفاً أن تظهر قصيدة النثر لوناً في الكتابة وجنساً في الإبداع وأن تكون عصية على الحدود والتعريفات، ونصّاً اشكالياً بامتياز، فهي من محصلات عصر ـ اشكالي بامتياز أيضاً، ولهذا فإنّ ألوان كتابتها ستتسع والاجتهادات في أدائها ستتعدد والمغامرون من كتابها سيحتفلون بالمغايرة والاختلاف كثيراً. وليس أمام القراءات النقدية إلاّ أن تحاور التجارب الاستثنائية حوارات انفراد في ضوء ما فيها من انفراد وليس في ضوء استعادتها للمألوف لأن ذلك سيحدد العناصر المائزة والمحددات النسبية التي تنفعل بها قصيدة النثر. على أنّ أهم ماصار يميزها ذلك الحضور العالمي الذي اسهمت الترجمة ومعطيات ثقافة العولمة في إشاعة نماذج ومن ثمة قلة التميز والاستثناء المدهش.

* قصيدة النثر نص مفتوح يستدعي قراءة منفتحة على ما تُضمره تحققاته النصية، وانفتاح متأتٍ من حرية الوعي الفني الباحث عن جديد تعبيري ومغايرة في الأداء تبدع معنىً فنياً؛ قد يكون شعرياً في نص وسردياً في آخر وتشكيلياً في ثالث، ودرامياً في رابع، وهكذا من دون تحديد قاس. قصيدة النثر لا تقوم على الفرادة في المكونات إلاَّ قليلاً هي أشبه بالحياة المعاصرة التي لاتعاش عبر الوحدة إلاّ تأمّلياً هي حياة المؤسسات التي يتكامل الفرد فيها من خلال الآخر، وحين ينتظم السياق الاجتماعي تتبدّى إضاءات هي مجسات القراءة ومحطّ النظر النقدي الكاشف أو المتأمل. وربما تحيلك (وحدة السطر) بصرياً إلى الشطر الشعري القديم أو البيت المدور أو السطر من الشعر الحر أو جملة التفعيلة ولما لم تخضع (وحدة السطر) فيها إلى محددات دلالية أو تركيبية أو صناعية تتصل بعلامات الترقيم، وبدا توزيع الأسطر فوضوياً غالبا، فقد عمد بعض كتابها إلى (وحدة الفقرة) بما بدا فيه قالب التدوير الكامل هو المهيمن على تسطير النص المستند الى كثافة تصويرية عالية وتوهج رمزي استثنائي، وارتفاع على المألوف من جنس الشعر أو المتعارف عليه من فنون النثر، وهنا بدت جنساً ثالثاً ليس هو من الشعر

وإن احتفل ببعض عناصره، وليس من النثر وإن جاءت على قالبه البصري الكتابي، إنما هي جنس ثالث اسمه الاصطلاحي (قصيدة النثر) وقد بدت حتى الآن غير منتظمة في مكونات بعينها وعصية على المحددات المستمدة من تجارب سابقة، حتى صارت اشتراطاًت سوزان برنار ومواصفات الستينيين العرب قديمة في تجارب التسعينيين، إذ طرأ جديد حين استجدّت تجارب بسمات وخصائص غير تقليدية.

* لغة قصيدة النثر لا يأسرها أفق كلامي محدد، لأنّ نصّها ينتج لغته من كلام الناس محتفظاً بالحد الأدنى من القواعد القياسية التي تحدد نبض اللغة، ليس تمرداً على اللغة إنما دخول في يومي الكلام ثم إعادة ابداعه في صياغات أخرى وتحققات نصية لافتة؛ فقد أعادة لغتها توظيف الدال وإعادة انتاجه وإكسابه روحاً دلالية جديدة، قد يكون هذا الدال، لفظاً صادراً عن اشتراطات اللفظ في الشعر العمودي أو التفعيلي، وقد يكون تخطيطاً رياضياً، وقد يكون تكثيفاً لعلامات الترقيم الكتابي، وهي في علامات الترقيم ورموز الرياضيات نص مرئي فقط لا هو بالمقروء ولا هو بالمسموع. إنما يحاور المتلقي بصرياً. والنص المرئي في قصيدة النثر له حضور في اتجاهين: الأول كتابة نص مرئي كامل متصف بالإيجاز والإيحاء البصري عبر لغة الرياضيات والترقيم الكتابي، ونصوصه ليست كثيرة. والثاني كتابة مقطع مرئي هو جزء من بنية نص طويل، وهنا يشتغل الكاتب على أن تكتسب الخطوط أو الرسوم أو الأرقام أو علامات الترقيم وسواها مما يؤدي وظيفتها التعبيرية معاني فنية جديدة، تزخر بآفاق دلالية مغايرة. وعلى صعيد اللفظ قد يعمد إلى ألفاظ أعجمية أو لهجية أو خارجة على قواعد الصرف والإشتقاق اللغوي، لتكتسب في سياق النص معاني فنية. وهنا في لغة الأداء اشتغال يؤدي معنىً فنياً ويضمر عمقاً تأويلياً من دون تقيد سابق أو إلتزام حاد بقواعد سابقة، وهذه سمة إشكالية في لغتها ومحطّ قراءات متباينة.

* أما القصيدة التفاعلية فهي، شكل حديث في إبداع الشعر يجتهد في توظيف تكنلوجيا العلم الحديث وتقنياته الحديثة توظيفاً فنياً واعياً يصدر عن رافدين يتكاملان في إبداع نص يمثل بعض معطيات ثقافة العولمة المعاصرة في معطياتها الإيجابية وأول الرافدين عبقرية شعرية أو قدرة فنية على إبداع الشعر أعني الشعر بمعناه الفني الجمالي وليس النظم بصياغاته الإتباعية الأدائية، وثانيهما تمكّن علمي مقبول من استخدام الحاسوب ووعي هندسي فني ببعض استخداماته أعني تلك التي إذا اجتهد المستخدم الشاعر في توظيفها لأجل إنجاز نص شعري حديث تمكن من إخراج النص بصورة فنية لايمكن أن تكون مؤثرة بمعزل عن ذلك الإخراج. أما إذا استطاع أن يُشْرِكَ المتلقي ويجعل القراءة المستقبلية مفتوحة لحضور المتلقين ومساهمتهم في إبداع النص، بصورة أو بأخرى، وانفتح به على الفضاء الشبكي المعلوماتي وعلى الشبكة المعلوماتية العالمية فإنّ الإنجاز إثر ذلك يخرج من صورته القومية التي أفصحت عنها لغته إلى اكتساب صبغة عالمية يستوعب فيها المتلقين من سائر الأجناس ومختلف الألسنة، وهو استيعاب تنفتح فيه بعض الأجناس الفنية التفاعلية الحديثة على العالمية، وتصبح اللغات، لغة الفن التفاعلي، آثار هذه النزعة وهذا التوظيف عالمية انسانية أكثر منها قومية محلية، تصبح اللغة أشبه بالموسيقى التي بالتلقي والاستقبال والاستشراف والتذوق والاحساس بها لايكون المعنى محتاجاً إلى الترجمة كما في قصيدة عربية أو انكليزية مثلاً. فالأدب التفاعلي مدخل لعالمية الأدب وإنسانيته الحديثتين عبر عالمية العلوم التقنية الصرفة وانسانيتها.

* مصطلح القصيدة التفاعلية مشتق من صفتها التكوينية التي تعبّر عن اشتغال فني تتفاعل فيه جهتان من المكونات أو مستويات منها هما مكوناتها الورقية في صورتها الخطية الأولية (الخام) التي تتضمن سبعة مكونات هي: الكلمة والإيقاع والصورة والتركيب والبناء والحركة أو النزوع الدرامي والتناص. والجهة الثانية هي مكونات القصيدة التفاعلية تكنلوجيا التي تمثّل بنية القصيدة أو التجربة في

صورتها التي لاتصل لمتلقيها بمعزل عن تقنياتها التكنلوجية التي تتضمن سبعة مكونات هي: الكلمة والصورة والصوت واللون والحركة والروابط التشعبية وفضاء الشاشة. والنقد التفاعلي الذي يعنى بقراءتها لايفصل بين هذين المستويين بل يجمع بينهما، ولا يعزل مكوِّناً عن سواه إلاّ على مستوى التنظير لأنك عند الإجراء إنما تصدر في القراءة عن فَهْم كيفية التفاعل وصوره ومعطياته.

* المصطلحات المتعددة التي وصفت بها القصيدة التفاعلية تكشف عن فهم ايجابي وتدلّ على ثراء التجربة بتعدد المكونات التي تكشف عنها القراءة، فهناك مصطلحات؛ القصيدة: التفاعلية أو الرقمية أو الترابطية أو المتشعبة أو التكنلوجية أو الألكترونية وغيرها مما يقع في اتجاهها وكل اصطلاح إنما صدر عن زاوية فهْم وجهة رؤية تعلنها التجربة أو تضمرها فالقصيدة العمودية وصفت بمصطلحات؛ القصيدة: العمودية أو الشطرين أو البيت الشعري أو الموزون المقفى أو التقليدية وغيرها مما يقع في اتجاهها. و قصيدة الشعر الحر أيضاً قيل أنها؛ قصيدة: التفعيلة أو النص الموزون غير المقفى أو الشعر المرسل أو الشعر الحر وغير ذلك من المصطلحات التي نقرؤها من أشكال الأداء الشعري في وصف فنون الشعر أكثر من سواها لأن فن الشعر قابل لذلك لأسباب تصدر عن صوره التعبيرية وأشكاله الأدائية.

* ليس للقصيدة التفاعلية من جذور في تراث الإنسانية القديمة، ولكن لاستثمار مستحدثات العلوم التطبيقية أو الصرفة في فنون الأدب ومنها الشعر جذور في التراث بغض النظر عن فاعلية ذلك الاستثمار وفنونه، والسبب في هذا بسيط يتصل بتوق الإنسان المبدع إلى الإفادة من مستحدثات عصره في إنجاز النص الأدبي أو إنجاز عمل معين في أي شأن من شؤون الحياة، فقد يفيد من علم الهندسة في كتابة القصيدة، فكان الشعر الهندسي وإن كانت الإفادة بسيطة، وقد يفيد من علم النبات، فكانت القصيدة المشجرة أو (المشجرات). وقد يفيد من علم البديع عند البلاغيين فكانت القصيدة المخلّعة أو شعر المخلّعات. وقد يفيد

من علم القافية عند العروضيين فكانت القصيدة ذات القافية أو القصائد ذوات القوافي أو الإفادة من فن الرسم في الشعر البصري وغير ذلك مما يقع في اتجاهه.

وفي العصر الحديث حيث الحقول المعرفية الهائلة والعلوم التقنية المدهشة، في عصر المعلوماتية المذهل الذي بلغ الخيال فيه أصقاعاً لم يكن يتصوّر في الخيال أو الرؤيا أنه سيبلغها ولكنه بالعلم الحديث بلغها وأثر في ذلك فإن من بديهيات التوقع أن نستشرف ظهور القصيدة التفاعلية وظهور الصلات التعبيرية والبنائية والأدائية بين الأدب والتكنلوجيا، ومن ثمة فالقصيدة التفاعلية لو لم تظهر في هذه المرحلة من عصرنا الحديث لظهرت في مرحلة أكثر تبكيراً أو بدت في متناول الظهور المستقبلي لأن توقعها لايستدعي اجتهاداً أو إنجازها لايتضمن ريادة فردية بل هي ريادة جماعية، فقد صرنا اليوم في عصر الكتابة الجماعية والتناص بعض آلياته وفي عصر الريادة الجماعية والقصيدة التفاعلية بعض تجاربها والمستقبل يحفل بالجديد دائماً.

* مما كشفت عنه هذه الدراسة أن مكونات الشعر عند البشرية منذ الحضارة اليونانية إلى يوم الناس هذا من الذائقة الإنسانية في تلقي الشعر هي سبعة مكونات، فهي عند أرسطو في كتابه الشهير (فن الشعر): الكلمة والحاكاة والدراما والإيقاع والبناء الفني والتركيب الفني والتصوير الشعري أو الفني. وهي عند تلميذه في عصر الحديث (دونالد استوفر) في كتابه الشهير (طبيعة الشعر) الصادر سنة 1947 سبعة مكونات؛ هي: اللغة الشعرية وعمق التجربة وأصالة العاطفة والمعنى الحسي للشعر والتعقيد والإيقاع والشكل. والتشابه في الطرح بين التلميذ استوفر وعبقرية استاذه ارسطو يرجع إلى أنّ مكونات الشعر الغربي (الآري) متقاربة منذ عصر أرسطو إلى اليوم. وفي كتابنا (مقومات عمود الشعر الأسلوبية) بين النظرية والتطبيق) كشف تفصيلي عن هذا المنحى.

وفي حضارة البلاد العربية قبل الاسلام كانت مكونات الشعر سبعة أيضاً كما عرض لها مستشار زنوبيا ملكة تدمر كاسيوس لونجينوس في كتابه (في السمو) الذي كتبه باللاتينية في القرن الثالث للميلاد، وتضمن الاشارة النصية أو التعبيرية لسبعة مكونات هي: الكلمة الرفيعة والتأليف الرفيع الجليل والإيقاع والصور والمجازات وجزالة التركيب أو الأسلوب

وقوة العاطفة الملهمة المتّقدة وقوة صياغة المفهومات العظيمة. أما بعد الاسلام فقد ذكر المرزوقي في القرن الخامس الهجري سبعة مكونات أيضاً للشعرية العربية هي: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والاصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن وشدة اقتضائها للقافية. وقد أوضحها في مقدمته الشهيرة من شرحه لحماسة أبي تمام. وفي التشابه بين لونجينوس والمرزوقي ما يشير إلى أن مكونات الشعر العربي أو (السامي) متقاربة منذ عصور ما قبل الاسلام إلى اليوم. كما أن التشابه في الثوابت بين أرسطو ولونجينوس من قبل وهما معاً والمرزوقي ثم هؤلاء الثلاثة ودونالد استوفر مايشير إلى أن مكونات الشعر في الحضارية الإنسانية توشك أن تكون واحدة، لأن الذائقة الانسانية في الإبداع الفني وفي تلقيه متشابهة المكونات والممكنات.

* أما في القصيدة التفاعلية العربية أو غير العربية فإن مكوناتها الرئيسة الفاعلة سبعة أيضاً هي: الكلمة والصورة والصوت الإيقاعي واللون والحركة والروابط التشعبية وفضاء الشاشة. أما مكوناتها في صورتها الخطية الأولية قبل التفاعل فهي سبعة أيضاً هي: الكلمة والإيقاع والصورة والتركيب والبناء والنزوع الدرامي والتناص. ومعها بالقياس إلى المكونات السبعة للشعر منذ القديم إلى اليوم نشير إلى أن: الكلمة بوصفها الإبداعي الذي يستجد في لغة الشعر فثرى به اللغة هو المكوِّن المستقر منذ عرف الإنسان الشعر إلى اليوم. وأن الإيقاع على تعدد صوره وأشكاله هو المكوِّن الثاني المستقر الذي يدخل جوهرية في تمييز هوية الشعر وخصوصيته الإبداعية وليس النظمية

الصناعية ولا الاتباعية. وأن الصورة الشعرية مكون ثالث يصل الذات بالآخر والأشياء بكيفيات اكتمالها وإعادات خلقها المستمر. وأن تبدّيات الجملة الشعرية في تراكيبها ومظاهرها مكوّن رابع يدخل في جوهرية الشعر الإبداعية ويعبّر عنها بعمق. وأن كيفيات البناء وأشكاله مكوِّن خامس. وأن التقنية مكوّن نسبي يكون طارئاً وقد يكون فنيّاً وهو السادس، وأن المعنى الشعري مكوِّن سابع إليه تنتهي الخلاصة في مستقبل القراءة.

* أما تشابه مكونات القصيدة التفاعلية فهي واحدة عند كل الأمم لسبب بسيط أن تقنية العلم الخالص ساهمت إلى جانب المعنى الفني الخالص إلى هموم الذات المبدعة، والعلم والفن والذات من حيث صفائها الأول كالطفولة هويتها واحدة وقوميتها واحدة هي المحبّة للجميع.

سيرة علمية



أ. د: رحمان غركان

-مواليد: العراق، 1970م.

- يعمل أستإذا للدراسات النقدية والبلاغية في كلية التربية بجامعة القادسية في العراق.

- حصل على درجة الأستاذية في 18/ 12/ 2006

- حاز على جائزة الابداع في الشعر من دار الشؤون الثقافية/ وزارة الثقافة العراقية عن مجموعته الشعرية (سفر في مرايا القيد) لعام 2001 م .

- حاز على جائزة الابداع في النقد الادبي من وزارة الثقافة في العراق عن كتابه (علم المعنى/ الذات – التجربة – القراءة) لعام 2009 م .

- له عشرات البحوث المنشورة في مجلات علمية محكمة ، في العراق وخارجه ، وله عشرات القصائد الشعرية والمقالات النقدية والادبية منشورة في وسائل الاعلام .

_ ساهم بصفة عضو او رئيس لجنة في التحكيم لمسابقات محلية ودولية في الشعر والقصة والرواية في العراق وفي خارجه .

صدرت له في حقل الشعر:

1. سوف بلا ربما، بغداد، 1998م.
2. سفر في مرايا القيد، بغداد، 2001م.
3 – تجليات جبل ، بغداد ، 2002 م .
4- تصلي الماذن ، دمشق ، 2010 م .

من أشهر أصدارته في حقل الدراسات الأدبية والنقدية:

1. لغة الشعر الإسلامي – الفرزدق أنموذجا، بغداد، 1996م.
2. قصيدة الأداء الفني في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، 2002م.

3. مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق،أتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.

4. التنظير والاجراء – دراسة في أشكال أداء القصيدة العربية، النجف الأشرف،دار المنار ، 2006م.

5. موجهات القراءة الإبداعية، أتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 2007م.

6. أسلوبية البيان العربي – من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي، دار الرائي، دمشق، 2008م.

7. علم المعنى – الذات، التجربة، القراءة. دار الرائي، دمشق، 2008م.

8. نظرية البيان العربي / خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي (تنظير وتطبيق). دار الرائي، دمشق، 2008م.

9– قصيدة الشعر من أشكال الأداء الى الاداء بالشكل ، دار الرائي ، دمشق ، 2010م.

10– القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية / تنظير واجراء . دار الينابيع ، دمشق ، 2010 م .

11– المنهج التكويني من الرؤية الى الاجراء / نحو منهج مقترح في قراءة النص واستقبال المعنى ، دار الانتشار ، بيروت ، 2010 م .

12 – النص في ضيافة الرؤيا / دراسة في قصيدة النثر العربية / دار الرند / دمشق / 2010 .

13 – الشعر فاعلا ارهابيا / قراءة في خطابات شعرية سالبة / دار الرند / دمشق / 2010 .

14– مرايا المعنى الشعري/ أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود الى القصيدة التفاعلية ، دار صفاء: الاردن / دار الصادق : العراق، 2011 .

مرايا المعنى الشعري

أشكال الأداء في الشعرية العربية
من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية





9789957247805



مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع
العراق - بابل - الحلة - هاتف : 009647801233129
E-mail : alssadiq@yahoo.com



دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان - شارع الملك حسين
مجمع الفحيص التجاري - هاتف : 4611169 6 962+
تلفاكس: 4612190 6 962+ ص.ب 922762 عمّان 11192 الأردن
E-mail: safa@darsafa.net www.darsafa.net